Dramaturgische Blätter.

Dramaturgische Blätter

neue Folge

1875—1878

von

Paul Lindau.

Zweiter Band.

Breslau.
Druck und Verlag von S. Schottlaender.
1879.

Inhalt des zweiten Bandes.

Frankreich.

Skandinavien.

Italien.

Einleitung.

Ueber Bühnendichtung in Deutschland und in Frankreich.

— Neujahr 1878 —

Die Zeit der frommen Wünsche ist wieder da, der mehr oder minder herzlich gemeinten Gratulationen, die gewohnheitsgemäß bei Beginn eines neuen Jahres ausgesprochen werden; aber auch die Zeit der Rückblicke, die Zeit der wehmüthigen Betrachtungen, zu denen der Jahresschluß herausfordert. Wie alljährlich finden wir in den Zeitungen die lange Reihe der berühmten Todten, und in den Theaterfeuilletons erinnert der Eine oder Andere in überflüssiger Grausamkeit auch noch an all' die unglücklichen Lust- und Trauerspiele, die das Jahr begraben hat. Unsere deutschen Dramatiker, die den Schaden haben, brauchen für den Spott nicht zu sorgen.

Es ist allerdings eine Thatsache, daß auch im vergangenen Jahre, um nicht weiter zurückzugreifen, nicht ein einziges Theaterstück einen vollen, durchgreifenden und allgemeinen Erfolg errungen hat. Leider ist es auch in diesem Jahre das Ausland — der Erfolg von Victorien Sardou's „Dora" ist wenigstens in Berlin von keinem deutschen Stücke auch nur annähernd erreicht worden — welches auf der Bühne den

Sieg davon getragen hat. Wenn wir in theatralischen Dingen vom Auslande reden, so ist darunter immer nur Frankreich zu verstehen. Mit Ausnahme der beiden skandinavischen Dichter Björnson und Ibsen, die sich eine ehrenvolle Stellung bei uns erwirkt haben, scheinen die lebenden Dichter der Fremde für unsere Bühne nicht vorhanden zu sein. Die Versuche, einige der neueren englischen Stücke von Dion Bucicault und H. J. Byron bei uns einzuführen, müssen als ziemlich mißlungene bezeichnet werden. Von den modernen Italienern sind bei uns kaum mehr als die Namen von Costa, Ferrari und wenigen Anderen bekannt, von den modernen Bühnenschriftstellern in Spanien nicht einmal die Namen. Dagegen haben die Werke von Dumas, Augier, Sardou, Feuillet, Meilhac und Halévy 2c. einen ständigen Platz auf dem Repertoire der ersten und besonders der zweiten deutschen Bühnen.

Diejenigen, die sich damit begnügen, wider die verwerfliche Tendenz der französischen Ehebruchsdramen und Demimondestücke zu eifern und den Theaterdirectoren anzuempfehlen, unsere keusche Bühne von den unsittlichen Eindringlingen zu säubern, führen einen Schlag in's Wasser. Was vermögen alle gutgemeinten Predigten und alle moralischen Entrüstungen gegenüber der Beweiskraft der unleugbaren Thatsache, daß diese Stücke unser Publicum mehr interessiren und lebhafter ansprechen als die meisten heimischen Bühnendichtungen!

Lohnender scheint mir die Untersuchung der Frage zu sein, woher es kommen mag, daß unser Publicum, das doch gewiß nicht unpatriotischer ist als ein anderes, und das naturgemäß den deutschen Geisteserzeugnissen eine stärkere Empfänglichkeit entgegenbringt als fremden, die französischen Theaterstücke beifälliger aufnimmt als die auf heimischem Boden entstandenen? Es ist möglich — da ich mich keinen Illusionen hingeben will, sage ich absichtlich nicht: wahrscheinlich — es ist möglich, daß die Erörterung dieser Frage nicht

ganz ohne Wirkung bleibt; und auf diese Möglichkeit hin sei hier der Versuch gemacht.

Am kürzesten ließe sich freilich die oben aufgeworfene Frage damit beantworten, daß man einfach sagt: die französischen Stücke sind besser als die deutschen. Aber diese schneidige und einfache Beantwortung, durch welche den deutschen Bühnendichtern die Fähigkeit schlankweg abgesprochen wird, möchte doch wohl nicht ganz gerecht sein.

Die Sache liegt vielmehr so, daß auch bei der vorausgesetzten Gleichheit der dichterischen Befähigung auf Seiten des deutschen und auf Seiten des französischen Autors der letztere den ersteren auf der Bühne jedesmal weit überflügeln wird und überflügeln muß, weil die Bedingungen, unter welchen der Franzose für die Bühne arbeitet, ganz andere und ungleich günstigere sind als diejenigen, die dem Deutschen auferlegt werden.

Ich will hier ganz absehen von den unberechenbaren Vortheilen, welche schon die Concentration aller gesellschaftlichen und geistigen Interessen in Paris dem französischen Dramatiker darbietet, wie man da gleichsam mit der Pariser Luft einathmet, was ganz Frankreich beschäftigt und bewegt, wie sich da mit den Stoffen auch der Beobachtung die prächtigsten Modelle von selbst darbieten, während der Geist der Decentralisation, der ganz Deutschland beherrscht, die deutschen Dramatiker über das ganze Land versprengt; dabei will ich von dem großen Dualismus der zwei Hauptstädte in Deutschland — Berlin, Hauptstadt des deutschen Reichs, und Wien, das in geistiger Beziehung eine deutsche Hauptstadt geblieben ist — gar nicht sprechen. Alle französischen Dramatiker ohne Ausnahme leben in Paris. Bei uns lebt Bauernfeld in Wien, Gutzkow hat bis vor kurzem in einem Flecken bei Heidelberg gelebt, Freitag lebt auf einem Dorfe bei Gotha, Paul Heyse in München, Brachvogel in Berlin, Geibel in Lübeck, Kruse hat das Trauerspiel, das ihm die Ehre des

Schiller-Preises eingebracht hat, in Köln, Lindner sein Preisdrama in einer thüringischen Kleinstadt gedichtet; Gustav von Moser lebt auf einem Gute bei Lauban; Otto Ludwig ist in Dresden, Roderich Benedix ist in Leipzig gestorben.

Es darf nicht gesagt werden, daß die erfolgreichen französischen Stücke besser sind als unsere guten deutschen, selbst wenn diese letzteren einen geringeren oder auch gar keinen Erfolg gehabt haben. Ja, es gibt unter den erfolglosen deutschen Dramen Werke, die nicht blos einen allgemein-dichterisch, sondern sogar einen speciell-dramatisch höheren Werth besitzen als manche der auch in Deutschland mit lebhaftem Beifall aufgeführten französischen Schauspiele.

Diese letzteren haben indessen sämmtlich vor den deutschen einen unzweifelhaften Vorzug voraus, und der ist gerade für die günstige Aufnahme der entscheidende: sie sind theatralisch wirksamer, theatralisch geschickter, theatralisch richtiger.

Woher kommt das?

Wesentlich, vielleicht sogar ausschließlich daher, daß die Franzosen ihre Arbeiten für das Theater auf dem Theater selbst fertigstellen, während der deutsche Autor sein Drama in der Abgeschlossenheit des Arbeitszimmers an seinem Pulte zu Ende bringen muß.

Die deutschen Bühnendichter stehen der Bühne, für die sie dichten, in den meisten Fällen fern, wenn sie nicht zufällig, wie Laube, Dingelstedt, Putlitz, Theaterdirectoren sind, oder wenn ihnen nicht, wie Hebbel und Wilbrandt, welche Schauspielerinnen geheirathet haben, der günstige Zufall zu Hülfe kommt und sie auf den ständigen Verkehr mit den tüchtigsten darstellenden Künstlern hinweist.

Gewöhnlich aber wissen sie und können sie von der Bühne nicht viel mehr wissen als irgend ein einsichtsvoller, gebildeter Theaterfreund. Und doch ist die Bühne das Organ, das ihre Werke dem Publicum erst übermittelt, das Werkzeug, das ihnen so geläufig sein sollte wie dem Virtuosen sein Instrument.

Es kann nicht oft genug darauf hingewiesen werden, daß die beiden größten Bühnendichter des Auslandes, Shakespeare und Molière, Theaterdirectoren und Schauspieler gewesen sind.

Wir haben nun gesehen, daß unsere deutschen Dramatiker schon durch die freiwillige oder erzwungene Wahl ihres Wohnsitzes oft außer Stande sind, mit der Bühne in ständigem und ununterbrochenem Zusammenhange zu bleiben, daß einige in kleinen Städten leben, in denen ein mittelmäßiges Saisontheater den Bedarf an dramatischen Genüssen zu bestreiten hat, andere sogar auf dem Lande, wo selbst ein mittelmäßiges Theater fehlt. Ich könnte hier einige unserer berühmtesten Dramatiker nennen, aus deren eigenem Munde ich gehört habe, daß sie seit Jahren kein Theater mehr besuchen. Nun gilt aber gerade in Bezug auf die Bühne das Goethe'sche Wort, daß die Theorie grau ist, voll und ganz. Der Bühnendichter bedarf, um bühnengerecht zu schreiben, der beständigen praktischen Unterweisung, wie sie nur von der Bühne selbst herab ertheilt wird, und dazu gehört mehr, als daß man Kenntniß von allen mehr oder weniger wichtigen neuen Bühnenstücken nimmt. Aber dabei hat es auch für diejenigen Bühnendichter sein Bewenden, für welche die günstigere Voraussetzung zutrifft, daß sie in einer großen Stadt leben, die sich eines guten oder doch erträglichen Theaters erfreut. Auch da bleibt der Bühnendichter im Allgemeinen ein Profaner, der von der Bühne nicht mehr zu sehen bekommt als das Publicum, und dem man nur ab und zu, wenn gerade ein Stück von ihm einstudirt wird, den Einblick in die intimeren Mysterien gestattet.

Der deutsche Bühnendichter schreibt also seine Stücke „wie er es sich denkt" und erst an dem entscheidenden Abend der ersten Aufführung vor dem Publicum erfährt er, ob er sich getäuscht oder ob er es getroffen hat. Für ihn ist jedes Stück mehr oder minder ein Lotteriespiel, bei dem er entweder einen Treffer oder eine Niete zieht. Wir werden sehen, daß in

Frankreich die Chancen ganz andere sind. Auch da ist allerdings die Möglichkeit einer Täuschung von Seiten des Autors vorhanden; aber die Bürgschaften, daß er sich nicht täuscht, sind ungleich größere als bei uns.

Wenn der deutsche Dramatiker sein Manuscript vollendet und darüber als vorsichtiger Mann den Rath von einigen sachverständigen Freunden, auf deren Urtheil er etwas giebt, eingeholt hat, so sendet er sein Stück an eine Bühne, oder an mehrere Bühnen, und wartet nun auf die Entscheidung. Wir wollen einmal annehmen, daß es sich um einen Autor handelt, dessen Stücke sofort beachtet, sofort gelesen, sofort acceptirt werden, also um einen Autor, dem die denkbar günstigsten Bedingungen zu Statten kommen. Da das Manuscript nach einer Erfahrung, die sich in allen Fällen wiederholt, zu lang ist, so tritt der Director oder Regisseur an dasselbe sogleich mit dem Rothstift heran. Als „praktischer Bühnenmann" kann er dabei nur einen Gesichtspunkt im Auge haben: den, daß das Stück die für einen Theaterabend verfügbare Zeit nicht überschreitet. Es müssen also, sagen wir: 40 Seiten gestrichen werden. Der Director soll ein einsichtiger, wohlwollender, bühnenkundiger Mann sein und nach bestem Wissen und Gewissen streichen. Alles ihm entbehrlich Scheinende wird nun beseitigt, darunter auch Einzelheiten, die entbehrlich sein mögen, aber die dem Autor lieb sind und deren Beibehaltung er lebhaft gewünscht hätte. Aber der Autor lebt in X. und der Director streicht in Y. Der Director ist ein sehr beschäftigter Mann, und es ist ihm geradezu unmöglich, eine lange und zeitraubende Correspondenz, die auf alle Einzelheiten eingehen würde, mit dem Dichter zu unterhalten.

Wenn nun das Stück nach der vollständig ungenügenden und ganz einseitigen Vorbereitung durch den Director soweit gediehen ist, daß es zur Aufführung als geeignet erklärt wird, so werden die Rollen ausgeschrieben und bei der Leseprobe lernen es die Schauspieler kennen. Drei Wochen darauf ist

die erste Probe auf der Bühne, in welcher die Aeußerlichkeiten festgestellt werden, die sogenannte Arrangirprobe. Hier wird die Wahl unter den Decorationen getroffen und hier werden die Stellungen, welche die Schauspieler einzunehmen haben, angeordnet. Nun stellt sich heraus, daß das Stück immer noch zu lang ist, und nun fangen auch die Schauspieler an, unbequeme Sätze, die sich schlecht sprechen lassen und auf die schließlich doch nicht allzu viel ankommt, auszumerzen. Und nun macht man bei der zweiten Probe die Wahrnehmung, daß das Stück immer noch zu lange spielt, und daß im dritten Acte eine Scene, die vierzehn Seiten füllte, schließlich ganz beseitigt werden kann, daß der knappe Inhalt erschöpfend in einem eingeschobenen Satze unterzubringen ist. Und so wird an dem Werke des Autors, ohne daß er es auch nur weiß, in schonungsloser Weise herumgearbeitet; und es muß so verfahren werden, weil das Stück thatsächlich so, wie es der Autor geschrieben hat, nicht zu gebrauchen wäre.

Zur dritten Probe kommt nun der Autor. Wir wollen wiederum voraussetzen, daß er ein einsichtiger und duldsamer Mann ist, der die Willkürlichkeiten zwar beklagt, aber schließlich doch acceptirt. Jetzt trennen uns nur noch drei Tage von der Aufführung. Nun, da der Autor zum ersten Mal das Stück leibhaftig vor sich sieht, bemerkt er einige offenbare Fehler. Von den gestrichenen Seiten müßten so und so viel wieder aufgenommen und so und so viel neue Striche müßten noch angebracht werden; da wäre eine Umstellung von einigen Scenen nothwendig, und da müßte eine ganze Scene hinzugeschrieben werden. Aber es geht nicht mehr, es ist keine Zeit da. Die Schauspieler erklären, daß sie in der Kürze der Zeit nicht umlernen können, der Director erklärt, daß er das Stück, mit dem er sich schon so viel Mühe gegeben habe, nicht wieder absetzen könne; überdies wären auch die vorgeschlagenen Veränderungen durchaus nicht so vortheilhaft, wie der Dichter es annähme. Ueberhaupt wird der Dichter

auf der Probe mehr oder minder als Fremdling oder als unwillkommener Gast betrachtet. Die Schauspieler, die ihn wenig oder gar nicht kennen, haben vor seinem theatralischen Wissen, das ja in der That oft nicht sehr bedeutend ist, keinen Respect; der vielbeschäftigte Regisseur, der vor Allem das praktische Resultat, daß das Stück überhaupt herauskommt, erzielen will, macht ihm in möglichst schonender Weise klar, daß er, der Regisseur, die Sache wirklich besser verstehe und mit den Schauspielern besser zu verkehren wisse. Das Einzige, was der Dichter allenfalls durchsetzen kann, ist, daß noch einige Striche angebracht werden, obgleich auch das schon den Unwillen der Schauspieler erregt, und daß ein unerheblicher Zusatz in aller Eile noch gelernt wird; aber im Großen und Ganzen ist er machtlos und auch wirkungslos. Er wird sich seines unzulänglichen Einflusses wohl bewußt und fühlt sich befangen wie in einer Gesellschaft, in die er nicht hineingehört. Bei alledem ist durchaus nicht irgend welche Gehässigkeit von Seiten der Schauspieler oder der Regie vorauszusetzen; es ist wirklich der Zwang der Verhältnisse.

Auf diese Art gelangt bei uns ein Stück zur Aufführung, das nach französischer Auffassung noch lange, lange nicht fertig, sondern nur die vorgeschrittene Skizze eines Stückes ist. In dieser Verfassung wird es dem Publicum und der Kritik geboten; und wenn die Kritik nachweist, daß das Stück theatralisch ungeschickt sei, so sagt sie dem Autor nichts Anderes, als was er längst weiß; aber zur Ausarbeitung des Theatralisch-Richtigen fehlen ihm die Mittel, fehlt ihm die Zeit.

Ganz anders ist es in Frankreich. Da ist zunächst der Verkehr zwischen Bühnenschriftstellern und Schauspielern, die sich gegenseitig ihre Erfolge zu verdanken haben, ein viel regerer und ununterbrochenerer als in Deutschland; da hat der Bühnendichter schon beim Entwurf seines Stückes bestimmte Darsteller im Auge, welche die Hauptrollen spielen werden. Man kann jedes Jahr so und so oft im „Figaro" und in

Pariser Theaterblättern die Notiz lesen, daß dieser oder jener berühmte Autor ein neues Stück für Herrn Soundso und für Fräulein Soundso vorbereite, daß er diesen den Entwurf mitgetheilt habe, daß der berühmte Autor X. den Schauspielern des Gymnase oder Théâter Français den Plan eines neuen Stückes vorgelesen oder ihnen Kenntniß vom ersten Act gegeben habe und dergleichen. So empfängt der französische Dichter schon während der Arbeit Anregungen mannichfacher Art, die nützlich sein können.

Ist nun sein Stück in dem Zustande, in dem der deutsche Autor es als „fertig" bezeichnet, d. h. es ist soweit fertig, wie es am Pulte vollendet werden kann, so liest der Dichter entweder selbst oder ein Schauspieler in Gegenwart des Dichters dem Director und den zur Darstellung ausersehenen Künstlern das Werk vor. An diese Vorlesung knüpft sich natürlich eine Vorbesprechung, die ebenfalls sehr fördersam sein kann.

Nachdem nun die Schauspieler ihre Rollen bekommen haben, beginnt die eigentliche Arbeit auf der Bühne. Nun hat der Dichter gewöhnlich zwei volle Monate Zeit, fast täglich so und so viel Stunden auf der Bühne zu arbeiten. Während dem deutschen Autor im günstigsten Falle 6—7 Proben bewilligt werden, stehen dem französischen Dichter 30—60 Proben zur Verfügung. Nun kann das Stück auf der Bühne selbst und unter Zuratheziehung der erfahrenen Schauspieler umgemodelt werden; nun stellen sich bei diesem wirklichen Probiren Dinge heraus, die auf der Bühne ganz vortrefflich wirken, und von denen der Autor am Pulte gar keine Vorstellung hatte. Kleine gefällige Zufälligkeiten lösen auf einmal Schwierigkeiten, mit denen sich der Dichter in seinem Arbeitszimmer wochenlang abgeplagt hat. Es ist mir in Paris erzählt worden — ich kann allerdings die Authenticität der Geschichte nicht verbürgen — daß Victorien Sardou z. B. in seinem letzten Stücke, „Dora", ursprünglich eine ganz andere Lösung hatte, als die jetzt definitiv von ihm

angenommene. Die Verrätherin soll ursprünglich durch eine ganz complicirte und dabei nicht sehr wirksame Combination entlarvt worden sein; auf der Probe soll die Darstellerin ein sehr starkes Parfüm gehabt, und das soll Sardou auf den Gedanken gebracht haben, daß die Entlarvung durch das Parfüm herbeigeführt werden könnte, und so wäre es denn auch geschehen. Ob die Geschichte wahr ist oder nicht, sie ist sehr wohl denkbar. Man weiß, daß Meyerbeer die merkwürdig charakteristische musikalische Illustration im ersten Acte von „Robert der Teufel" zu den Worten „Wir halten ihn", einem Schreibfehler des Copisten zu verdanken hat. Robert setzt Alles auf's Spiel und der Chor setzt jedesmal ein „Nous *les* tenons", die Pferde, die Rüstungen rc. Das letzte Mal verschrieb sich der Copist und schrieb „Nous *le* tenons" und Meyerbeer faßte das so auf, als ob Scribe da einen schönen Doppelsinn habe unterlegen und gleichsam habe andeuten wollen, daß Bertrams diabolische Spielgenossen „ihn" schon halten.

Das sind Kleinigkeiten, und ich lege darauf auch nicht größeren Werth, als sie es verdienen, aber die Hauptsache ist und bleibt, daß der französische Dichter Zeit und Gelegenheit hat, das Stück theatralisch auf der Bühne richtig zu stellen, und daß er bei dieser Arbeit auf die wirksame Unterstützung der Schauspieler rechnen darf, während dem deutschen Dichter sowohl dieser Beistand, wie die Zeit und die Mittel zur bühnengemäßen Fertigstellung seines Stückes fehlen.

Die deutschen Bühnendichter dürfen sich nicht mit der Hoffnung schmeicheln, daß ihnen diese Mittel jemals gewährt werden können, denn die Verhältnisse unseres Theaters sind nicht danach angethan. In Paris, wo ein Stück, wenn es Erfolg hat, ein Vierteljahr, ja, ein halbes Jahr hintereinander gegeben wird, ist während dieser Zeit die Bühne für das neue Stück am Tage verfügbar. Bei uns müssen jährlich so und so viel Novitäten heraus und so und so viel klassische

Stücke neu einstudirt werden. Dadurch sind die Kräfte der Regie und der Schauspieler voll und ganz in Anspruch genommen, und es können eben nicht mehr Proben einem neuen Stücke bewilligt werden als fünf, sechs, im günstigsten Falle sieben. Vielleicht, und das ist der hoffnungsvolle Wunsch, mit dem ich schließen will, ließe sich für die Stücke, von denen sich die Direction ein günstiges Resultat verspricht, die Zahl der Proben noch etwas vermehren; und das dürfte wohl keinem Zweifel unterliegen, daß durch eine thunliche Vermehrung der Proben und durch ein beständiges Heranziehen der Dichter an die Arbeiten der Regie, ich will nicht sagen: dramatisch bessere Stücke geschrieben, aber sicherlich theatralisch richtigere zur Darstellung gelangen würden, als dies jetzt der Fall ist.

Friedrich Schiller.

I.

„Die Räuber."

in den Aufführungen durch die Meininger und das Königl. Schauspielhaus.

„Hm! Hm! — So ist es. Aber ich fürchte
— ich weiß nicht — ob ich —"
„Räuber" I. 1.

— Mai 1878 —

Man kennt die lustige Geschichte: „Dat Wettlopen twischen den Hasen und den Swinegel up de lütje Haide bi Buxtehude". Der Hase strengt sich an, läuft sich den Athem aus, und wenn er keuchend am Ziele anlangt, „is de lütje Swinegel ook schon da".

Das Königliche Schauspielhaus und das Herzogliche Theater von Meiningen werden es mir nicht übel nehmen, wenn ich durch die Frühjahrsaufführungen in diesem Jahre und im Jahre 1876, als wir das letzte Mal das Vergnügen hatten, die Meininger bei uns zu sehen, an diese schöne Geschichte erinnert worden bin. Vor zwei Jahren stand in den Zeitungen zu lesen, daß die Meininger eine glanzvolle Aufführung der Kleist'schen „Hermannsschlacht" vorbereiteten und den Berlinern vorführen würden — auf einmal wurden wir durch eine Vorstellung des wundervollen Dramas am Königlichen Schauspielhause angenehm überrascht, kurz vorher,

ehe die Meininger hier eintrafen. — Neuerdings hieß es, die Meininger wollen uns die „Räuber" bringen; sie verwerfen die sogenannte Mannheimer Bühnenbearbeitung, die die Handlung in die Zeit der Landfriedens verlegt, und greifen auf das ursprüngliche Drama zurück, um dadurch die Gelegenheit zu haben, die charakteristische Färbung der Zeit — Mitte des 18. Jahrhunderts — auch in den Aeußerlichkeiten und Costümen wieder herzustellen; und wiederum kommt das Schauspielhaus unmittelbar vor den Meiningern mit den „Räubern" im Zopfcostüm.

Den Meiningern wird wohl das Verdienst der Initiative zugestanden werden müssen; aber dem Schauspielhause kann aus der Benutzung glücklicher Gedanken, auch wenn sie nicht gerade von ihm selbst herrühren, sicherlich kein Vorwurf gemacht werden. Anregungen sind nichts Verbotenes; und das Abmessen der einzelnen Kräfte gegen einander, der Darstellungen in ihrer Gesammtheit und der Principien, welche hüben und drüben, am Gensdarmenmarkte und an der Panke obwalten, hat sicherlich nur Fördersames und Gewinnbringendes.

Der Gewinn wird allerdings nicht ohne Mühe errungen. Denn man kann sich schließlich doch mancherlei Erquicklicheres denken als die Nothwendigkeit, sich die „Räuber" in einer Woche zweimal ansehen zu müssen. Ich darf das sagen, ohne mich der Pietätlosigkeit gegen den größten Dramatiker schuldig zu machen. Gerade das Gefühl der Pietät ist es, welches aus mir spricht, wenn ich bekenne: das ist des Guten zu viel! Dieser himmlische Ueberschwang im Gefühle und im Ausdrucke, der uns als das wundersame erste Aufbäumen eines Genies immer wieder ergreift und rührt, wenn er nach weise bemessenen zeitigen Zwischenräumen uns entgegenstürmt, wirkt, wenn er zu schnell wiederkehrt, weniger angenehm. Doch dies nur nebenbei bemerkt. Ich wende mich ohne Weiteres zu den Darstellungen, da über die „Räuber" allmählich wohl so ziemlich alles Erforderliche gesagt worden ist.

Den Gästen gebührt der Vortritt. Nicht nur aus Höflichkeitsgründen, sondern auch weil sie lediglich durch Aeußerlichkeiten, unabhängig von künstlerischen Motiven, davon abgehalten worden sind, in Berlin die Ersten zu sein.

Die Meininger haben für die Aufführung die beiden Ausgaben, die sogenannte Literaturausgabe von 1781: „Die Räuber, ein Schauspiel", und die Mannheimer Bühnenbearbeitung von 1782: „Die Räuber, ein Trauerspiel", zusammengestellt. Zu einer genauen Auseinanderlegung der Bestandtheile dieser Mischung müßte man das Soufflirbuch zur Hand haben. Hier genüge es, zur allgemeinen Charakterisirung derselben anzuführen, daß die energischen Kraftstellen der ersten Ausgabe vollständig beseitigt worden sind, und daß man dem aufspringenden Löwen „in tyrannos", so weit es möglich war, die Klauen beschnitten und ihn gezähmt hat. Es bleibt allerdings immer noch genug Wildheit übrig. Bei der Scenenfolge hat man sich bald nach der ersten, bald nach der zweiten Ausgabe gerichtet, je nachdem es zweckmäßig erschien; und der Bearbeitung, die manche interessanten Dinge wieder hergestellt hat, kann ein gutes Zeugniß ausgestellt werden. Ich finde auch, daß man wohl daran gethan hat, den ersten Schluß beizubehalten, die Selbstmorde Franzens und Schweizers.

Das Schauspielhaus, das ebenfalls Bestandtheile aus der ersten Ausgabe herübergenommen, hat sich für den späteren und roheren Schluß, die Verurtheilung Franzens zum Hungerthurm und die Purificirung der liebenswürdigen Räuber Schweizer und Kosinsky entschieden. Der ursprüngliche Schluß ist aber ungleich dramatischer und echter.

Ganz respectvoll haben sich die Meininger an diejenigen Angaben der ersten Ausgabe gehalten, welche auf die Zeitbestimmung und das Costüm Bezug haben. Es sind dies drei Stellen. In dem langen Monologe Franzens am Ende der ersten Scene des ersten Actes heißt es: „Es ist itzo

die Mode Schnallen an den Beinkleidern zu tragen, womit man sie nach Belieben enger und weiter schnürt. Wir wollen uns ein Gewissen nach der neusten Façon anmessen lassen, um es hübsch weiter aufzuschnallen, wenn wir zulegen." Ferner sagt Franz in der ersten Scene des dritten Actes: „Freilich krümmt Franz sich nie wie ein girrender Seladon vor Dir," — eine Wendung, die seltsamerweise auch durch ein Versehen in die Mannheimer Bearbeitung mit übergegangen ist. In der Zeit des Landfriedens von einem „girrenden Seladon" zu sprechen, ist natürlich ein gröblicher Anachronismus; denn erst durch den Roman „Astrée" von Honoré d'Urfé, der im Jahre 1619 erschien, ist der „Seladon" ein Prototyp der schmachtenden Liebhaber geworden. Der Franz der ersten Bearbeitung, der sich die Haare pudert, kann davon mit Fug und Recht sprechen, der Franz der Mannheimer Einrichtung nicht. Die genauste Zeitbestimmung aber findet sich in dem Berichte Hermanns, zweiter Act, zweite Scene, über den angeblichen Tod Karls. Da läßt sich beinahe auf den Tag feststellen, daß die „Räuber" Ausgang des Jahres 1756 beginnen und im Jahre 1758 enden. Herrmann lügt da dem alten Moor vor, Karl sei

mit König Friedrichs Macht
gezogen in die Prager Schlacht

und dort geblieben, also am 6. Mai 1757. Um die Sache recht glaublich zu machen, wird sogar Schwerin citirt.

Demnach würde also das Costüm das sein, welches Mitte des 18. Jahrhunderts getragen worden ist. Es will mir so scheinen, als ob die Meininger ein Costüm gewählt hätten, das etwa 50 Jahre älter ist.

Einer künstlerischen Specialität gegenüber hat der Kunstfreund, der von diesen Dingen gerade so viel weiß, wie man ohne Anstrengung und ohne Specialquellen erfahren kann, eine große Zurückhaltung zu bewahren; ich nehme daher ohne Weiteres an, daß der kenntnißreiche und hochachtsame oberste

Leiter der Meininger hier sehr absichtlich etwas weiter zurückgegriffen hat. Die Moden brauchen noch jetzt, da der Dampf und die Elektricität die Entfernung fast überwunden haben, einige Zeit, um den Weg von Paris nach den deutschen Hauptstädten zurückzulegen, und von da nach den kleineren Plätzen in der Provinz dauert es viel länger. In der Mitte des 18. Jahrhunderts mögen Jahrzehnte vergangen sein, ehe die neueste Mode bis zu einem fränkischen Herrensitze vordringen konnte, und es ist daher wohl nichts Verwunderliches, daß wir auf dem gräflichen Schlosse des alten Moors einigen Trachten begegnen, die die Pariser Stutzer schon in den ersten Jahren des Jahrhunderts als altmodisch bei Seite geworfen hatten.

Was mich in der Annahme bestärkt, daß hier reifliche Ueberlegung und künstlerische Absichtlichkeit zu Grunde liegen, ist der Umstand, daß Amalie, die wie alle jungen hübschen Mädchen ein bischen eitel sein mag, in der Mode am weitesten vorgeschritten ist, und so, wie sie uns bei den Meiningern erscheint, 1750 wohl eine ganz moderne Dame sein mußte, wogegen der alte Moor, der den Modenschwindel nicht mitmacht, ohne Puder in den Haaren, ohne Crapaud, in der Tracht aus den letzten Regierungsjahren Ludwigs XIV. uns entgegentritt. Der Mann hängt am Alten, und das zeigt auch seine Einrichtung, die wir später etwas mustern wollen. Dieser conservative Sinn verträgt sich sehr gut mit seinem Charakter, wie ihn Schiller schildert.

Recht charakteristisch und vortrefflich in der Wirkung sind die Räubercostüme. Die confiscirten Kerle sehen unglaublich echt aus; aber eine Merkwürdigkeit, für die mir jedes Verständniß fehlt, ist die Costümirung Karls. Da möchte ich mir eine Belehrung ausbitten. Karl erscheint in den böhmischen Wäldern als Räuberhauptmann etwa im Aufputze eines Börsenmannes, der in dem nicht ungeeigneten Costüme eines eleganten Räubers einen Maskenball bei einem Gründer

mitmachen will: in einem wunderschönen, fleckenlosen, siegellackrothen Wams, als ob er eben vom Derby-day käme; und er entfaltet einen überraschenden Luxus von reiner und feiner Wäsche, von Jabots und Spitzen — die er natürlich zusammengestohlen hat, das setze ich voraus — die aber in dieser tadellosen Verfassung, in dieser schönen Lagerung und in dieser Sauberkeit nur unter der Voraussetzung eines vortrefflich verwalteten regelrechten Haushaltes denkbar sind. Und die schönen Stiefel! Alles „so reinlich und so zweifelsohne"! Und Alles mit so sichtbarem Gefallen getragen, als ob es uns zurufen wolle: „Schaut mich doch an, ich bin ja der schöne Karl!" Da hat mir der Räuber Moor im Schauspielhause, wie ich ihn in der Darstellung durch einen jungen, mit einem schönen Organ ausgestatteten und, wie es scheint, nicht unbegabten Schauspieler, Herrn Cäsar Beck, gesehen habe, ungleich besser gefallen.

Der Räuber Moor darf sich in der äußern Bekleidung von Schweizer und Roller, und wie die Gauner alle heißen, nicht unterscheiden, sonst wird Kosinskys Scharfblick geradezu lächerlich. Karl muß gerade so schmutzig und zerlumpt aussehen, wie alle Andern. „Irre ich, so irre ich mir," heißt es Hiob 19, Vers 4; und in diesem Falle bitte ich, wie gesagt, um eine freundliche Aufklärung.

Die Decorationen und Requisiten erfordern bei den Meiningern immer eine besondere Aufmerksamkeit. Wir wollen uns einige der Herrlichkeiten etwas näher ansehen.

Die Zimmereinrichtungen sind wieder von seltener Schönheit. Die Meininger setzen mit voller Berechtigung voraus, daß sich der Graf Moor nicht gerade an dem Tage, als die Handlung beginnt, neu möblirt hat. Wir sehen werthvolle alte Möbel, alte Gobelins, die gewiß schon seit hundert Jahren und länger der gräflichen Familie angehören.

Da fallen uns in Franzens Zimmer zwei kostbare Truhen auf, und namentlich ein kleiner Kasten mit Intarsien — wir

haben da auch gleich Gelegenheit, das Wappen der Grafen von Moor kennen zu lernen; wenn ich recht gesehen habe: zwei Löwen, die das von Lorbeer umrahmte Auge der Dreieinigkeit halten — es kann aber auch etwas Anderes gewesen sein; denn von Zeit zu Zeit mußte man doch aufpassen auf das, was gesagt wurde; und die Freude an dem schönen Anblick wurde dadurch manchmal recht beeinträchtigt.

Noch schöner ist vielleicht das Schlafzimmer Moors, dessen Hintergrund durch einen großen, über die ganze Breite gespannten Gobelin, ein Turnier darstellend, gebildet wird. Ganz prächtig wirkt neben den abgestumpften Farben des Gewebes und der Möbelbezüge der tiefrothe schwere Vorhang, welcher vermuthlich das Bett verbirgt. Nur die Staffelei mit dem Bilde will mir nicht recht gefallen. Sie wirkt modern. „Irre ich, so irre ich mir," Hiob loco citato.

Auch die Ahnengalerie im Schlosse, die im reinen Renaissancestil gehalten ist, ist prachtvoll und gefällig zu gleicher Zeit. Wie traurig und öde wirkte daneben der abgezirkelte Kuppelbau, den das Schauspielhaus in dieser Scene bietet! Doch davon später. Allen diesen Decorationen merkt man an, daß ein tüchtiger Maler dahinter steckt. Wie man weiß, übt der Herzog diese Kunst selbst aus und zwar, wie Kundige versichern, mit wahrhaftem Talente; das sieht man, wie gesagt, allen diesen Anordnungen auf den ersten Blick an. Nirgends wird das Auge durch eine Schroffheit verletzt oder durch eine Oede ermattet und gelangweilt. Alles ist behäbig, wohnlich, stimmungsvoll, gemüthlich.

Dieselben Vorzüge bekunden auch die landschaftlichen Bilder. So die Gegend an der Donau mit der untergehenden Sonne, die die Bemerkung des Räubers Schwarz: „Siehe diese malerische Landschaft, den herrlichen Abend," vollkommen rechtfertigt; und die Mondnacht im fränkischen Walde. Bei beiden war die Beleuchtung vollkommen gelungen. Und da wir gerade von Beleuchtung sprechen — wie wär's, wenn

im Zwischenacte das Gas etwas weniger gespart worden wäre? Es thut ja der künstlerischen Wirkung keinen Abbruch, wenn man im Zwischenacte etwas um sich blicken kann, ohne von dem Halbdunkel belästigt zu werden.

Außer diesen stummen malerischen Vorzügen, welche eine Specialität der Meininger ausmachen, haben sie sich noch durch die Behandlung der Massen auf der Bühne, die geschickte Gruppirung 2c. einen besonderen Ruf gemacht. Diese Vorzüge hat auch die Aufführung der „Räuber" bewährt. Gleich das erste Auftreten der Bande in den böhmischen Wäldern, und vor Allem der Augenblick, in welchem der vom Galgen abgeschnittene Roller zurückgebracht wird, wirken mächtig und wurden mit gutem Grunde beklatscht. Aber auch diesmal geschah, wie ich es, natürlich vergeblich, schon öfter hervorgehoben habe, viel zu viel. Es braucht doch nicht jeder von den 79 Mann mit den Händen und Beinen zu schlenkern, mit dem Kopfe zu schütteln, den Achseln zu zucken! Das ist wie ein ewig aufgeregtes Meer. Dieses Herumwirthschaften sollte gedämpft werden. Es wirkt zerstreuend, bisweilen geradezu belästigend. Denn so vortrefflich die Figuranten und Statisten sind, sie sind doch nicht dazu da, um in erster Linie und allein die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen und dauernd zu bannen. Jedesmal, wenn die Räuber eintreten, habe ich immer nur einen Menschen gesehen: den Meininger comme il n'en faut pas; es ist ein tüchtiger, arbeitsamer Mann, der kein Wort zu sprechen hat, und dabei beständig mit seinen rothen Hosen, die er unbedingt einem Bonner Husarenoffizier in Gala-Uniform wegstibitzt hat, im ersten Treffen steht. Mich hat dieser Rastlose, der im Schweiße seines Angesichts sein stummes Spiel mit Schultern und Händen verrichtete, wüthend die Augen rollte und gar verschmitzt lächelte — er hat mich zuerst amüsirt, aber schließlich recht gestört.

Die einzige Ensemble-Scene, die hinter meinen Erwartungen weit zurückgeblieben ist, unendlich weit, die geradezu dürftig

arrangirt war, ist der Sturm auf das Schloß und das Eindringen der Räuber. Da fehlte alles Schauerliche, Beängstigende. Es wurde zwar genügend geschrieen und recht viel gepfiffen, aber man glaubte doch mehr in der Nähe eines Bahnhofs sich zu befinden, in welchem die Züge rangirt werden, als angesichts einer stürmenden Räuberbande. Ich erinnere mich noch des Eindrucks, den ich von dieser selben Scene vor einigen Jahren im Wallner-Theater empfangen habe; da war sie von Lebrun geradezu meisterhaft eingerichtet. Da hörte man das unheimliche krachende Geräusch von den aufgebrochenen Thüren, von gesprengten Schlössern, das Geklingel zerbrochener Scheiben, das schauerliche Surren der tiefen Glocken, und dazu das Mordiogeschrei und die bewußten Pfiffe — das wirkte wirklich grausig, wie es wirken soll. Hier wurde eben nur gepfiffen und mit Discretion gepfiffen; gerade hier, wo die Discretion am wenigsten vonnöthen ist.

Im Einzelnen und im Ganzen sind aber nach meinem Geschmack die Farben im Spiele zu stark aufgetragen, und ich wünschte da dasselbe liebenswürdige Abtönen, das uns die decorativen Leistungen so werth macht.

Ueber die Vorstellung der „Räuber" im Schauspielhause, dieses nicht mehr ganz unbekannten Dramas, das jetzt in Berlin gleichsam als eine Novität behandelt wird, will und muß ich mich kürzer fassen. Ich habe von dieser Vorstellung nur die drei letzten Acte gesehen; aber ich glaube, es ist gerade genug, um mir ein Bild von dieser Aufführung zu machen, um die charakteristischen Unterscheidungsmale zwischen dieser und der der Meininger herauszufühlen und die sehr verdienstlichen Leistungen einzelner Künstler zu würdigen. In schauspielerischen Einzelleistungen steht, wie ich auch vorausgesetzt hatte, die Aufführung an unserer Hofbühne bisweilen beträchtlich über der der Gäste aus Meiningen, in der Gesammtwirkung aber und namentlich in allen Wirkungen durch das Aeußerliche bleibt sie hinter jener zurück.

Gerade vom Aeußerlichen, von dem, was man Ausstattung zu nennen pflegt, möchte ich bei diesem Anlaß einmal etwas ausführlicher sprechen.

Ich habe den Meiningern oft den Vorwurf gemacht, zu viel auf den Ausputz zu achten. Es muß wohl sehr schwer sein, hier das richtige Maß innezuhalten: denn die Königliche Bühne leistet in dieser Beziehung durch ihre äußerste Sobriëtät und den gänzlichen Verzicht auf optisches Wohlgefallen wieder viel weniger, als richtig ist.

Nicht, daß die Ausstattung gerade dürftig und ungenügend wäre — es ist Alles da, reichlich! Aber sie ist unerfreulich, nüchtern, kalt, unbehaglich. Die Bühne sieht immer viel zu breit und zu tief aus. Es herrscht eine wahre Scheu gegen Versatzstücke in Landschaften und raumverzehrende Möbel in den Zimmern. Bahn frei! heißt es, nur recht viel Platz!

Wie schade und wie schändlich!

Kleine Theater, kleine Bühnen! Das sind die wahren Förderer der schauspielerischen Wirkung! Das sind deshalb auch die Forderungen, die jeder Theaterkundige bei jedem Neubau ausspricht. Wo einmal ein großes Theater, wo das Uebel eines großen Zuschauer- und eines großen Bühnenraumes vorhanden ist, da helfe man sich wenigstens damit, daß man durch Vorhängen der Prospecte die Bühne nach Möglichkeit einengt und ihr durch Tiefhängung der Soffitten die ungemüthliche Höhe nimmt; da lasse man bei Landschaften reichlich Versatzstücke anbringen, da fingire man ein coupirtes Terrain durch Hügel, Höhen, Höhlen, Baumgruppen, Brunnen, wie es gerade die Situation zuläßt, da schaffe man ein interessantes, mannigfaltiges, ein fesselndes Bild. Nur lasse man die unselige Rasenbank aus dem Spiele, jenes schreckliche Möbel, das auf fünfhundert Schritt nach dem Staube der Coulissenmagazine und Requisitenkammern duftet, und für das die ganze bewohnte Schöpfung kein Urbild darbietet. Bei Zimmereinrichtungen sorge man für eine vortheilhafte Aufstellung eines

reichlichen Mobilars und stelle durch behagliche Draperien und sonstigen Schmuck einen Raum her, der bewohnt aussieht. Man höre endlich auf, das stereotype Zimmer — Ausgang in der Mitte, rechts und links Thüren, „Etablissement" in der Mitte, vorn, rechts und links Tische mit Stühlen herum, im Hintergrunde rechts und links neben der Thür je ein Stuhl, dazu recht schön gemalte Lambrequins, stilvoll abgezackt, mit Klunkern dran —, man höre auf, jenes unvermeidliche Zimmer, das man nur auf der Bühne sieht, uns vor die Augen zu zaubern! Ein verstelltes, geschmackvolles Zimmer, das den Spielraum variirt, — wie belebt das die ganze Darstellung, wie wird dadurch die unselige Monotonie und Langweiligkeit des öden Platzes in der Mitte überwunden!

In dieser sehr wesentlichen Einzelheit, die nicht die Hauptsache, aber auch nicht eine lächerliche Nebensache sein soll, sind die Meininger große Meister, und es läßt sich viel, es läßt sich beinahe Alles von ihnen lernen. Sie würden in dieser Specialität geradezu vollkommen sein, wenn ihre Ausstattung noch ein bischen weniger anspruchsvoll wäre. Aber das Wesentliche: die geschickte künstlerische Vertheilung des Spielraums und die Herstellung gut componirter und coloristisch gut behandelter Bilder — das haben sie erreicht.

Die Decorationen des Schauspielhauses in den „Räubern" halten mit denen der Meininger den Vergleich nicht aus. Bei diesen letzteren ist Alles wohlthätig abgetönt, Alles harmonisch, interessant in der Wirkung, sinnig und originell; am Schauspielhause herrscht eine reinliche, steife, ungemischte, bureaukratische Correctheit, die einen kalten Respect einflößt, aber nichts weiter. Bei den Meiningern fühlt man sich immer wohl wie in einer traulichen Häuslichkeit, wo man gern gesehen ist; im Schauspielhause bisweilen wie im Vorzimmer eines hohen Vorgesetzten, dem man eine Bittschrift überreichen muß, beklommen, als ob man von Rechtswegen nicht hingehörte und von insolenten Lakaien mit scheelen Blicken gemustert würde.

Wir stecken bis über den Ohren in der unausstehlichen Würdigkeit der Schinkel'schen Tradition. Nur recht viele gerade Linien, je mehr, je besser! Und recht klare, schöne, zweifellose Grundfarben! Alles recht hübsch quadratisch abgesteckt oder in unantastbaren gleichseitigen Dreiecken hübsch regelrecht vertheilt, damit nur um Gotteswillen keine Seite zu kurz kommt, — gerade so wie der unerfreuliche Vorhang mit seinem goldenen Gitter und den stilisirten Greifen! Daß nur ja dem edeln Schinkel kein Leid geschieht! Daß nur ja keine Ueberwucherungen, keine sinnlich wirkenden Incorrectheiten vorkommen! Daß wir nur beständig daran erinnert werden, wie hier Reißbrett und Schiene, Triangel und Zirkel ihre volle Schuldigkeit gethan haben! Es sieht immer aus, als ob die Bühne frisch tapeziert und eben Hausputz gewesen wäre: ordentlich, vertraueneinflößend, aber fröstelnd kalt. Die Meininger geniren sich gar nicht, Möbel und Requisiten durcheinander zu werfen, wenn es nur in der Farbe und in den Linien stimmt. Sie sehen sich bei der Einrichtung nicht blos die Dichtung an, sondern haben auch das Bestreben, immer schon an sich selbst Gefälliges und Schönes dem Auge darzubieten. Da steht mancherlei Ueberflüssiges herum! Aber gerade durch diese Dinge bekommt so ein Zimmer auf einmal der Charakter des Wohnlichen und Bewohnten; es sieht nicht aus, als ob es gerade für diese eine Vorstellung aufgestellt sei.

Eins greift in das Andere. Der Sinn des Nüchternen, Geradlinigen und Regulären, der sich jeder starken und kecken Abweichung gegenüber ablehnend verhält — dieser Geist der Ordentlichkeit, wie er sich in der Ausstattung bemerklich macht, wirkt auch auf die Inscenirung weiter. Wenn die Räuber im Walde singen: „Ein freies Leben führen wir", so ertönt bei den Meiningern ein ganz unmusikalisches wildes Gejohle, das zwar nicht sehr angenehm, aber recht charakteristisch ist. Man verspürt zwar die Lust, dem Einen oder Andern, namentlich meinem Gönner mit den Bonner-Husaren-Hosen

zuzurufen: „Baumwolle her, der Kerl sprengt mir die Ohren!" aber man freut sich doch des offenbaren Bestrebens, die Echtheit wiedergeben zu wollen; man sieht, daß Jemand dahintersteckt, der nachgedacht hat. Im Schauspielhause erklingt das Räuberlied unter Hornbegleitung, als ob es von einem Gesangverein vorgetragen würde:

„Wenn ich nicht irre, hörten wir
Geübte Stimmen Chorus singen."

Im Schauspielhause klingt's besser, aber bei den Meiningern ist es viel witziger.

Und wie verschieden war die Gruppirung der lagernden Räuber! Bei den Meiningern war es für jedes einigermaßen geübte Auge wahrnehmbar, daß hier ein Künstler, ein Maler mitgewirkt hatte; im Schauspielhause erkannte man nur die Hand eines gewissenhaften und emsigen Regisseurs.

Auch der Laie weiß, daß ein Theater außer den sichtbar mitwirkenden Kräften eine große Summe von künstlerischen Mitarbeitern erfordert, deren Walten dem Auge des Zuschauers entrückt ist. Zu diesen gehört außer dem eben genannten Regisseur — sofern die Bühne einen ersten Rang beansprucht — unbedingt auch der Maler. Nicht blos für die Decoration und die Costüme, sondern auch für die Gruppirung auf den Proben. Am Burgtheater in Wien ist z. B. der Maler Gaul der ständige Beirath des gerade auch in diesen Einzelheiten außerordentlich tüchtigen Dingelstedt. Auch unser Hoftheater hat natürlich seinen Maler, Herrn Kretschmer; dieser letztere wird als ein geschmackvoller und verständiger Mann gerühmt, und ich zweifle nicht im entferntesten daran; aber ich zweifle allerdings daran, ob dessen Kräfte in ausreichender Weise verwerthet werden. Wie wesentlich aber diese beständige und starke Mitwirkung des Malers ist — das zeigen die Meininger, bei denen die malerische Kraft sogar die letzte, die entscheidende Instanz bildet. Es ist Se. Hoheit der Herzog. Die Ergebnisse dieser künstlerischen Thätigkeit machen sich

überall geltend; sie sind das eigentliche Geheimniß der starken Wirkung, der sich Niemand entziehen kann, sie sind die Erklärung des Erfolges.

Wir Alle, die wir an der Hebung unserer heimischen Kunststätte, am Kgl. Schauspielhause, ein warmes und wahres Interesse nehmen, und nicht durch abfällige Kritiken, hämische Witzeleien und boshafte Nachreden Reformen durchzusetzen trachten — wir möchten hier zu guterletzt und nicht ohne eine leise Hoffnung, gehört zu werden, den Wunsch aussprechen, daß gerade hier und in dieser Specialität die Arena erschlossen werde, in welcher um den Preis gerungen wird; daß dem Maler, wie es bei den Meiningern schon geschieht, eine ungleich stärkere Mitwirkung als bisher ermöglicht und die Gelegenheit zur Entfaltung der specifisch malerischen Eigenschaften gegeben wird. Die Resultate würden zeigen, daß der Rath kein schlechter gewesen ist.

Friedrich Schiller.

II.

„Fiesco."

Aufführung von den Meiningern.

— Mai 1875. —

In der Darstellung des „Fiesko" haben die Meininger heuer den größten Glanz entfaltet und den bedeutendsten Erfolg errungen. Die Aufführung bot in der That schauspielerisch Einzelnes von Bedeutung, in der Inscenirung sehr viel Hervorragendes und in der Ausstattung durchweg Musterhaftes.

In der vollen Anerkennung der einzelnen, überaus geistreichen und künstlerisch feinsinnigen Anordnungen der Regie befinde ich mich in vollstem Einverständnisse mit dem jubelnden Publicum. Das Arrangement des letzten Actes ist geradezu unübertrefflich. Es sollte ohne Weiteres von allen Bühnen acceptirt werden, welche den „Fiesco" zur Darstellung bringen. Es folgt ganz genau den Schiller'schen Angaben und ist in der Wirkung großartig.

Die Costüme, Decorationen und Requisiten im „Fiesco" überragen Alles, was wir von den Meiningern gesehen haben; und das will Etwas sagen. Die herrlichen Renaissancezimmer, namentlich das Gemach Fiescos mit der Fernsicht auf das Meer und auf Genua, die Genueser Straßen u. s. w., kurz

Alles, was die Mithülfe der Malerei zu dem Drama geliefert hat, ist von wundervoller Wirkung und wohl geeignet, den Enthusiasmus jedes Verehrers der bildenden Künste hervorzurufen. Ebenso prangen die Costüme, bei genauer Beobachtung der geschichtlichen Treue, in einem wahrhaft sinnverwirrenden Glanze. Wenn mich mein Gedächtniß nicht täuscht, ist das Costüm, welches Fiesco im ersten Acte trägt, eine getreue Copie der Tracht Franz I., wie sie auf dem bekannten Brustbilde von Tizian dargestellt ist. Mit dem üppigen Reichthum der Stoffe vereinigt sich der feinste künstlerische Geschmack in der harmonischen Zusammenstellung der Farben. Ein schönes charakteristisches Bild folgt dem andern; und der aufmerksame Zuschauer kommt, namentlich wenn die Scene lang ist, bisweilen sogar dahinter, daß nebenbei auch Schillers „Fiesco" gegeben wird.

Hier komme ich zu dem Punkte, der nach meinem Erachten von dem Publicum und der Kritik zu wenig beachtet wird. Wir stehen vor der Frage: ob in der Ausstattung, wie sie die Meininger bieten, nicht des Guten zu viel geschieht, ob dadurch die Arbeit des Dichters nicht in den Hintergrund gedrängt und somit das eigentliche Ziel, auf welches die darstellende Kunst hinzustreben hat, nicht verrückt wird.

Gerade die Vorstellung des „Fiesco", die glänzendste in ihrer Art, wie ich wiederhole, hat mich auf's neue in meiner ketzerischen Ansicht bestärkt, daß bei aller Schönheit und bei allem Verdienste doch die Aufführungen der Meininger, wie sie einerseits einen unleugbaren Gewinn uns bringen, uns andererseits mit einer ebenso unleugbaren Gefahr bedrohen. Der Gewinn ist, daß sie zeigen, wie eine künstlerische Pflege des Einzelnen, eine genaue Beachtung der tausend wichtigen Dinge, die man als Nebensachen mißachtet, der Darstellung eines dramatischen Werkes zu Gute kommen, wie wichtig es ist, die äußere Ausstattung dem Charakter der Dichtung anzupassen, den Bühnenraum zweckmäßig für die Gruppirung

zu verwerthen, in die auch momentan nicht Beschäftigten Leben und Bewegung zu bringen, die Farben der Decorationen, der Stoffe und Costüme abzustimmen u. s. w. Die Gefahr liegt in der Ueberwucherung aller dieser, wie gesagt, sehr wichtigen, aber nicht ausschließlich ja nicht einmal vorwiegend wichtigen Dinge — liegt darin, daß durch die übertriebene Pflege der äußerlichen Schönheit die Werke unserer Dichter zu Ausstattungsstücken entarten, daß das Publicum sich den „Fiesco" ansieht wie „Die Reise um die Welt", um sich an der Pracht der Costüme und Decorationen zu erbauen.

Es ist keine Pedanterie der Aesthetiker, wenn sie den Satz aufstellen, daß jeder einzelne Kunstzweig in erster Linie und hauptsächlich durch sich selbst, durch seine Eigenart sich zu entwickeln berufen sei, und daß er an den verschwisterten Kunstzweig sich nur anzulehnen, von ihm tragen und unterstützen zu lassen habe, aber nicht prätendiren dürfe, in die Eigenart dieses andern Kunstzweiges herüberzugreifen und eine seinem innersten Wesen fremde Wirkung hervorzubringen. Die Musik soll vor allem Musik sein, Tonmalerei ist nicht ihr Endziel; das Streben der Malerei geht nicht darauf hinaus, die Wirkung der Bildhauerkunst hervorzurufen; und die Sculptur, welche malerische Effecte anstrebt, ist eine Verirrung. Ebenso, meine ich, ist es ein Niedergang der darstellenden Kunst, wenn sie ihr Hauptaugenmerk darauf richtet, vor dem entzückten Auge die Wirkung der Malerei hervorzuzaubern. Zweck der Schauspielkuust ist und bleibt vornehmlich und unverrückbar der: das dichterische Wort in der richtigsten, d. h. in der dem Charakter der Dichtung und den Absichten des Dichters entsprechendsten Weise zur Anschauung zu bringen. Je einfacher und je decenter die Mittel sind, die sie zu diesem Zwecke anwendet, um so höher wird sie, nach dem durchgehends bewährten Kunstgesetz, als Kunst stehen; sie hat die Macht und das Recht, alle anderen befreundeten Künste, die bildenden und die tönenden, sich dienstbar zu machen, aber wohl ver-

standen: sie, die Schauspielkunst, die verkörpernde Vermittlerin der Dichtung, soll die Herrin bleiben. Tritt sie zurück und räumt sie der Malerei, welche die Wände der Gemächer mit den herrlichsten Zeichnungen und Farben schmückt und den Schnitt und Faltenwurf der Gewänder bestimmt, oder der Bildhauerei, welche Möbel und Geräthe kunstvoll gestaltet, den Vorrang ein, so ist nach meinem Dafürhalten die Schauspielkunst auf dem schönsten Abwege. Und mit ihr leidet der Dichter, der sie als seine Vertreterin der Menge gegenüber bestellt hat.

Das ist der Vorwurf, den ich gegen die Specialität der Meininger erhebe: daß durch die Uebertreibung in der Ausstattung die Bedeutung der Dichtung und in natürlicher Folge die Freude des Publicums an der Dichtung vermindert wird. Schon Goethe verhöhnt die Schaulust der Menge, die sich hinter dem wirklichen Behagen am Schauspiele heuchlerisch versteckt:

„Man kommt zu schau'n, man will am liebsten sehn."

Dieser thörichten Neigung soll aber das Schauspiel nicht willfahren, und es ist ein zweifelhaftes Compliment für einen Dichter, wenn man von seinem Stücke sagt, man müsse es sehen. Man soll wo möglich auch hören und sogar ein bischen empfinden. Nun frage man aber diejenigen, die am lebhaftesten ihren Beifall über den „Fiesco" in der Friedrich-Wilhelmstadt kundgegeben haben — man frage sie, was sie am meisten entzückt? Antwort: diese prachtvollen Decorationen, diese herrlichen, echten, treuen Costüme mit ganz richtigen Verzierungen, diese wundervollen Renaissancetische und Stühle! Genua in der Morgendämmerung! Das Grollen des Aufstandes! Die aufrührerischen Bürger! — Alles mögliche, nur nicht Schillers „Fiesco". Der Glanz, die Treue, die malerische Wirkung wirkt hier, anstatt die dichterische Wirkung zu fördern und zu verstärken, bisweilen geradezu verwirrend; sie lenkt ab von der Dichtung und wendet die Aufmerksamkeit

auf Dinge, die mit der Dichtung gar nichts zu thun haben. Nichts ist gleichgültiger als die Chocolade, welche Julia bei Leonore einnimmt. Wird diese Chocolade aber, wie hier, in einem Gefäße servirt, dessen Anblick jeden Liebhaber der Renaissance vor Freude erzittern macht, und das wenigstens einige Secunden lang den Operngucker auf sich zieht, so kommt man unwillkürlich auf den Gedanken, daß die Chocolade doch wohl noch eine Rolle spielen müsse; denn sonst würde eine weniger in's Auge fallende Tasse, vorausgesetzt, daß sie nicht durch anachronistisches Porcellan mit Zwiebelmuster stört, nicht nur hinreichend, sondern sogar besser sein. Der Anblick der schlummernden Stadt vom Fenster des Fiesco aus fesselt den Beschauer nicht nur während einiger Secunden, sondern während des ganzen Monologes des Helden. Wenn Schiller gewußt hätte, daß man über dem Anblicke der schönen Decoration die Worte des Fiesco überhören könnte, er hätte die Sonne nimmer über Genua aufgehen lassen!

Und noch eins.

Costume oblige. Es ist kein unberechtigter Anspruch, wenn man von einem Gianettino Doria und seinem Vertreter Lomelino, die in den herrlichsten Costümen prangen, verlangt, daß sie anders spielen.

In Summa: Ich finde in der Aufführung des „Fiesco" ein bedenkliches Vordrängen der Ausstattung, ein unheimliches Schwanken des Schauspieles zum Schaustücke. Ich weiß, das ist unpraktisch gesprochen. Der praktische Mann sagt mit dem Director im „Faust":

„Ihr wißt, auf unsern deutschen Bühnen
Probirt ein Jeder, was er mag;
Drum schonet mir an diesem Tag
Prospecte nicht und nicht Maschinen!"

Daß **Schiller** eine einfachere und decentere Ausstattung gewünscht hat, kann nicht bezweifelt werden; und auf den Dichter kommt doch schließlich auch noch etwas an, namentlich

wenn dieser Dichter Friedrich Schiller heißt. In dem im Jahre 1854 herausgegebenen Werke „Berühmte Schriftsteller der Deutschen" befindet sich ein Briefauszug, welcher über Schillers Aufenthalt in Berlin berichtet; es heißt dort wörtlich:

„Bei seiner Anwesenheit in Berlin befand sich Schiller eines Mittags in der Gesellschaft bei der Oberhofmeisterin Gräfin von Voß. Abends zuvor war die „Jungfrau von Orleans" aufgeführt worden und es wurde hin und her darüber gesprochen. Als nun eine Dame sagte: „Wenn der Vorhang aufgeht, ist leider sehr viel Zug zu bemerken!" rief Schiller lächelnd aus: „Ganz recht, viel Zug, zu viel Zug, er treibt sogar die Handlung auseinander!" — Es ist bekannt, daß Schiller den übrigens prachtvollen Krönungszug auf dem Berliner Theater nicht vortheilhaft, sondern störend erachtete, weil er zu lange von der Dichtung abwendet. Auch von Mad. Unzelmann hörte ich, daß Schiller sich gegen sie in ähnlicher Weise vernehmen ließ und hinzugefügt habe: „Man muß dem äußeren Auge nie so viel bieten, wenn man der inneren Anschauung bedarf!" ....

Der entschiedenste Widersacher der übertriebenen Ausstattung ist Heinrich Laube. Er geht darin meines Erachtens zu weit, er fällt in den entgegengesetzten Fehler einer verletzenden Aermlichkeit und Gleichgültigkeit gegen das Richtige, Stimmungsvolle; aber immerhin verdienen seine Bemerkungen die vollste Aufmerksamkeit aller ernsten Freunde des Schauspieles.

„Geradezu gedankenlos," sagte er, in seinem „Wiener Stadttheater", „sind die öffentlichen Stimmen im Besprechen und im Preisen der sogenannten Ausstattung. Sie wissen nicht, was sie dem Schauspiele mit dieser Feier der Aeußerlichkeiten anthun; wie sehr sie es von gemeinem Reichthum abhängig machen, wie sehr sie die Aufmerksamkeiten auf Wort und Gedanken zerstreuen, ja zerstören, wie sehr sie die poetische Mitthätigkeit des Publicums vernichten. Diese Putzsucht ist ein breiter Weg zum Untergange. Auch das Beispiel Englands geht spurlos an unseren öffentlichen Rednern vorüber. Was hat man da für Ausstattung verschwendet an die Shakespeare-Stücke! Und was hat man erreicht? Schaustücke,

die immer wieder verschwunden sind. Die wahre poetische Theilnahme an den Werken des großen Dichters ist keineswegs dadurch geweckt, sondern nur verschüttet worden. Die schönsten Decorationen und Kleider decken sie zu, und man muß jetzt in England daran denken, zur Einfachheit zurückzukehren, will man den Dichter nicht ganz für die Bühne verlieren. Das Schauspiel wendet sich trotz seines Namens nicht an die Sinne, sondern an Gemüth und Geist."

Noch auf einen Dritten will ich mich berufen, auf Heinrich Heine. In der „Harzreise" erzählt Heine*), als er auf dem Brocken mit Studenten aus Halle zusammentrifft: „Ein junger Burschenschafter, der kürzlich in Berlin zur Purification gewesen, sprach viel von dieser Stadt; aber sehr einseitig. Er hatte Wisotzki und das Theater besucht; beide beurtheilte er falsch. Schnell fertig ist die Jugend mit dem Wort &c. Er sprach von Garderobe-Aufwand, Schauspieler- und Schauspielerinnen-Scandal &c. Der junge Mann wußte nicht, daß, da in Berlin überhaupt der Schein der Dinge am meisten gilt, was schon die allgemeine Redensart „man so duhn" hinlänglich andeutet, dieses Scheinwesen auf den Brettern erst recht floriren muß, und daß daher die Intendanz am meisten zu sorgen hat für die „Farbe des Barts, womit eine Rolle gespielt wird", für die Treue der Costüme, die von beeidigten Historikern vorgezeichnet und von wissenschaftlich gebildeten Schneidern genäht werden. Und das ist nothwendig. Denn trüge mal Maria Stuart eine Schürze, die schon zum Zeitalter der Königin Anna gehört, so würde der Bankier Christian Gumpel sich mit Recht beklagen, daß ihm dadurch alle Illusion verloren gehe; und hätte mal Lord Burleigh aus Versehen die Hosen von Heinrich IV. angezogen, so würde gewiß die Kriegsräthin von Steinzopf, geb. Lilienthau, diesen Anachronismus den ganzen Abend nicht aus den Augen

*) Heine's Werke. Hoffmann und Campe. 1861. I. Bd. S. 86 u. ff.

lassen. Solche täuschende Sorgfalt der General-Intendanz erstreckt sich aber nicht blos auf Schürzen und Hosen, sondern auf die darin verwickelten Personen. So soll künftig der Othello von einem wirklichen Mohren gespielt werden, den Professor Lichtenstein schon zu diesem Behufe aus Afrika verschrieben hat; in „Menschenhaß und Reue" soll künftig die Eulalia von einem wirklich verlaufenen Weibsbilde, der Peter von einem wirklich dummen Jungen und der Unbekannte von einem wirklich geheimen Hahnrei gespielt werden, die man alle drei nicht erst aus Afrika zu verschreiben braucht."

Ich rede mir nicht ein, daß ich durch diese Ausführungen Gumpel und das Geschlecht derer von Steinzopf überzeugt hätte.

Friedrich Schiller.

III.

„Wilhelm Tell".

Aufführung von den Meiningern.

— Mai 1876. —

Mit dem „Tell" sind die Meininger wieder in ihre eigentlichen Rechte eingetreten. Am Abend der ersten Aufführung waren die Pausen zwischen den verschiedenen Acten zu lang. Das Schiller'sche Drama hatte mehr als ein Dutzend Acte, und dadurch wurde die Wirkung des Ganzen erheblich beeinträchtigt. Es war eine Galerie von stimmungsvollen Bildern, aber kein einheitlich stimmungsvolles Bild. Eine wirklich gute Aufführung soll etwa den Eindruck einer fließenden Rede hervorbringen. Hier kamen durch das lange Ruhen des Zwischenvorhangs auf den Brettern Verlegenheitspausen und Stockungen vor. Die einzelnen Sätze interessirten mehr als die ganze Rede.

Von den einzelnen Bildern erzielte die größte Wirkung das Rütli mit der Fernsicht auf die eisbedeckten Berge, die durch den Mondregenbogen seltsam beleuchtet werden, und zuletzt im glühenden Purpurroth der Frühsonne erstrahlen. Hier war auch die Gruppirung ganz vortrefflich. Die

Meininger haben den Actschluß verändert, sie verlegen die wundervolle Ansprache Stauffachers an die Eidgenossen:

„Jetzt gehe jeder seines Weges still
Zu seiner Freundschaft und Genoßsame“,

die mit den Worten endet:

„Bezähme Jeder die gerechte Wuth
Und spare für das Ganze seine Rache;
Denn Raub begeht am allgemeinen Gut,
Wer selbst sich hilft in seiner eigenen Sache“,

vor das feierliche Gelübde, „ein einzig Volk von Brüdern“ zu sein, und schließen mit den vollen Accorden dieses herrlichen Eides:

„Wir wollen trauen auf den höchsten Gott
Und uns nicht fürchten vor der Macht der Menschen!“

— während bei Schiller der erbaulich rauschende Choral allmälig verklingt, der Dichter die Landleute „in größter Ruhe“ abgehen und dann das Orchester einsetzen läßt, dieweil bei leerer Scene die Sonne über den Eisgebirgen aufgeht.

Es ist schon von anderer Seite darauf aufmerksam gemacht, daß diese Abänderung überflüssig erscheint; und deswegen hätte sie unterbleiben sollen. Gerade bei den Meiningern ist das willkürliche Verfahren zu verwundern; haben doch gerade sie bei den Dichtungen Kleists*) die Wege der Bearbeiter verlassen, um zu denen des Dichters zurückzukehren.

Eine Willkür der Regie, die bis jetzt noch nicht gewagt worden ist, würde sich — um dies hier gleich anzufügen — wie ich glaube, durchaus empfehlen. Niemals sind schönere Verse an einer ungeeigneteren Stelle angebracht worden, als die: „O, eine edle Himmelsgabe ist das Licht des Auges“ 2c. Wenn da einer unserer resoluten Regisseure, denen man doch sonst nicht zuzureden braucht, einmal etwas eigenmächtig vor-

*) Siehe die späteren Aufsätze.

ginge, und diese tiefpoetischen, aber recht übel angebrachten Reflexionen über die Wohlthat des Sehens und die furchtbaren Entbehrungen des Blindseins, die man in jener Situation, als Melchthal weder „mit sanfter, von Thränen erstickter Stimme", wie es Schiller will, noch mit einer andern Stimme vernünftig sprechen kann, herzhaft beseitigte — es würde der Dichtung wahrlich nicht zum Schaden gereichen!

Der Vorschlag ist natürlich ein unmaßgeblicher. Die Pietät für den Dichter rechtfertigt ja vollkommen die Beibehaltung jener Declamation; hat man doch aus denselben Pietätsgründen den grammatischen Fehler beibehalten, und setzt sich doch auch bei den Meiningern Wilhelm Tell mit einer gewissen feierlichen Betonung des Dativs „auf dieser Bank" von Stein!

Von großer Lebendigkeit und Frische war auch die Scene vor dem Hut Geßlers arrangirt. Beiläufig bemerkt war dieser Hut nicht der übliche schäbige Calabreser, den man sonst wohl auf der Stange herumtragen sieht, sondern eine reiche prächtige Kopfbedeckung, die an die des Riesen Goliath erinnerte; der Riese Goliath war, wie man weiß,

„Ein gar gefährlich Mann;
Er hatte Tressen auf dem Hut
Mit einem Klunker dran."

Die Scene mit Armgart wurde wesentlich dadurch geschädigt, daß Geßler und Rudolph der Harras aus scenischen Gründen, die nicht schwer zu verstehen sind, von der Cavallerie in die Infanterie versetzt worden waren.

Es ist ganz richtig, daß unberechenbare Vierfüßler auf der Bühne immer etwas Beängstigendes haben, und daß man sie so viel wie möglich bei Seite lassen soll; aber gerade hier hat der Dichter das beängstigende Gefühl beim Zuschauer beabsichtigt. Armgart muß dem Pferde Geßlers in die Zügel fallen, muß den engen Weg mit ihrem Leibe und den

Leibern ihrer Kinder sperren, muß den Vogt dazu zwingen wollen, sie mit den Hufen seines Pferdes zu zertreten. Kommen Geßler und sein Begleiter wie friedliche Spaziergänger zu Fuß daher, so begreift man gar nicht, wie sie sich von dem in ihrer Verzweiflung rasenden Weibe zurückhalten lassen können. Die Tragik schlägt zum unbeabsichtigten Scherze um, wenn Armgart dem starken Soldaten entgegenruft: „Du kommst nicht von der Stelle Vogt, bis du mir Recht gesprochen", und wenn Geßler darauf versetzt: „Weib mach' Platz, oder mein Fuß (statt „Roß") geht über dich hinweg!" Theatralisch wirksamer wird die Scene unbedingt, wenn Geßler und sein Begleiter zu Pferde erscheinen und wenn Geßler nach dem tödtlichen Schuß vom Pferde herabgleitet.

Ich übergehe viele Einzelheiten, die noch zu Bemerkungen die Veranlassung geben könnten und will auch über die Darstellung nur wenig Worte sagen; ich könnte im Wesentlichen nur wiederholen, was Karl Frenzel in der „Nationalzeitung" über dieselbe gesagt hat. Ich stimme mit ihm in der Beurtheilung der einzelnen Leistungen vollkommen überein. Herr Barnay bot neben Vortrefflichem auch sehr Verfehltes. Eine sagenhafte Figur kann man eben nicht realistisch darstellen, man geräth da beständig in Widerspruch mit dem Dichter, der an Realismus gar nicht gedacht hat. Wenn Tell in der Wirklichkeit Geßler aufgelauert und ihn in der hohlen Gasse erschossen hätte, dann würde er vielleicht eben so unruhig gewesen sein, wie Herr Barnay es war; aber dann ist hundert gegen eins zu wetten, daß er nicht in fünffüßigen Jamben einen drei Seiten langen Monolog über die Berechtigung des politischen Mordes gehalten hätte. Aber selbst in den Irrthümern erkannte man das ungewöhnliche Darstellungstalent des Herrn Barnay. So irrt eben nur ein origineller selbstdenkender Künstler. Die einheitlichste und beste Leistung war die des Herrn Hellmuth-Bräm als Stauffacher, der sich die des unheimlich reifen kleinen Mädchens, Fräulein Godeck, als

Walter Tell eng anschließt. Mit Herrn Tellers Geßler kann ich mich gar nicht befreunden. Herr Teller charakterisirt etwa so wie Offenbach seine Helden vor Troja, die sich gleich mit einem steckbrieflich genauen Signalement introduciren:

„Ich bin Menelaus der gute, — laus der gute, — laus der gute,
Der Mann der Helena."

Kein Mensch kann mehr daran zweifeln, daß Menelaus vor uns steht. So läßt uns auch Herr Teller über die Bosheiten und Schlechtigkeiten seines Geßler nicht einen Augenblick im Unklaren.

„Und was er sinnt ist Schrecken, und was er blickt ist Wuth,
Und was er spricht ist Geißel, und was er schreibt ist Blut."

Wenn er sich den Bart streichelt, so sieht es aus, als ob er das Richtbeil schärfte. Für meinen Geschmack ist mir dieser Geßler gar zu grausig; indessen blickt auch in diese finstere Nacht einmal ein Sonnenstrahl hinein, und zwar da, wo man ihn am wenigsten erwarten würde. Auf Tells verzweiflungsvollen Aufschrei:

„Ruft Eure Reisigen und stoßt mich nieder!"

antwortet Herr Teller als Geßler:

„Ich will dein Leben nicht, ich will den Schuß!"

etwa mit demselben Ausdruck, als ob er sagen wollte: „Können Sie mir etwas Feuer geben? Meine Cigarre ist ausgegangen." Herr Teller hat unbedingt Talent, aber dasselbe bedarf noch einer strengen Schulung und der unnachsichtigsten Selbstkritik. Für den Hauptfehler dieses Darstellers halte ich die Uebertreibung. Wenn er „A" gesagt, sagt er nicht blos „B", sondern er sagt gleich das ganze Alphabet bis zum „tz" her. „Irrte Herr Barnay als Tell, so war der Irrthum Geßlers noch — Teller", würde jener imaginäre „Witzbold" sagen, dem die kritischen Kadetten ihre gefährlichsten Scherze unterzuschieben pflegen. Es ist übrigens nicht meine Absicht, einen

strebsamen und begabten Künstler durch die abfällige Kritik zu entmuthigen; ich will ihn nur in seinem eigenen Interesse auf seine Irrthümer aufmerksam machen, und das kann allerdings nicht immer in verbindlicher Form geschehen.

Dem Hervorruf sollten die Künstler bei offner Scene nicht mehr Folge leisten, es ist gar zu störend. Auch die Berufung auf die Worte des Dichters: „Dann ruft den Tell; es soll an mir nicht fehlen," kann ich als gerechtfertigt nicht anerkennen.

Heinrich v. Kleist.

I.

„Käthchen von Heilbronn.'

Aufgeführt von den Meiningern.

— Mai 1876 —

Die Meininger sind nun zum dritten Mal bei uns eingekehrt. Das Interesse an diesem Gesammtgastspiel hat sich zwar durchaus nicht abgestumpft, aber die Gegensätze, die sich in der Kritik beim ersten Erscheinen dieser Künstlergesellschaft aussprachen, haben an Schärfe verloren. Das Für und Wider ist gesagt worden und könnte immer nur auf's Neue wiederholt werden. Die excentrischen Lobeserhebungen sind mit dem übertriebenen Tadel zugleich verstummt, die Meinungen haben sich geklärt. In der Anerkennung der unleugbaren Vorzüge herrscht Einmüthigkeit und die eben so offenbaren Schwächen unserer Gäste springen jetzt auch den von der Meininger Pracht früher ganz Geblendeten in die Augen. Diese Schwächen und Gebrechen beruhen vornehmlich in der ungenügenden Besetzung einiger der wichtigen Fächer, in der Uebertreibung und Absichtlichkeit, die sich sowohl in gewissen schauspielerischen Einzelleistungen und in der Betheiligung der Massen, wie auch in Aeußerlichkeiten der Ausstattung bemerklich macht; die Vorzüge in der sorgfältigen geistvollen Vor-

bereitung der Schauspiele, in der durch einen wahren Künstler angeordneten Ausstattung in den Costümen, den Decorationen, und dem ganzen äußeren Arrangement, und endlich in dem kunstverständigen Ernste, der über dem Ganzen schwebt und der ein jedes Mitglied dieser Gesellschaft mit dem freudigen Bewußtsein der schönen Aufgabe, die ein jedes zu lösen hat, und mit der echten Lust und Liebe zur Sache erfüllt.

Die Meininger nehmen im Freistaat der Künste eine ganz besondere Stellung ein. Die Bedingungen, unter denen sich diese künstlerische Gesammtheit zu dem herausgebildet hat, was sie jetzt ist, sind einzige; und deshalb ist es auch nicht billig, wenn anderen, auch den ersten Bühnen ein Vorwurf daraus gemacht wird, daß sie sich in dieser oder jener Beziehung von den Meiningern überflügeln lassen. Allerdings können auch unsere vornehmsten Bühnen von den Meiningern Mancherlei lernen. Aber zum Muster können sie dieselben doch nicht nehmen, sie müßten denn die ganzen Bedingungen ihrer Existenz radical verändern. Es ist z. B. nicht möglich, daß ein größeres Hof- oder Stadttheater auf ein einzelnes Stück diejenige Sorgfalt verwende, welche die Meininger Aufführungen zum höchsten Grade des Erreichbaren heranreift.

Ein Theater, daß auf seine eigenen Einnahmen angewiesen ist und der Municifenz eines hochherzigen Kunstfreundes entbehren muß, ist in Deutschland genöthigt, so und so viel Novitäten im Winter zu bringen, so und so viel Stücke, die seit längerer Zeit geruht haben, wieder dem Repertoire einzuverleiben, so und so viel entfremdete Stücke zu den Vorstellungen von Debütanten und Gästen wieder für einige Vorstellungen heimisch zu machen. Um diesem Bedarf zu genügen, müssen in dem Theater, das alle Abende spielt, beinahe die sämmtlichen Vormittage zu Proben von ganzen Stücken oder einzelnen Scenen in Anspruch genommen werden, und für die wichtigste Novität oder neue Einstudirung ist

immer nur eine verhältnißmäßig sehr geringe Anzahl von Vormittagen zu den Proben zur Verfügung.

Durch diese leidige Nothwendigkeit hat sich nun ferner allmälig die Praxis herausgebildet, daß dem einzelnen Schauspieler die Detailausarbeitung seiner Rolle im Großen und Ganzen selbst überlassen bleiben muß; nur hie und da kann der Regisseur ihm einen Wink geben, ihm die sogenannte Nüance vorschlagen. Aber in der Hauptsache muß, wie die Dinge nun einmal liegen, der deutsche Schauspieler schon zur ersten Probe mit seiner Rolle ungefähr fertig auf die Bretter kommen und bei der dritten und vierten derselben vollständig Herr sein.

Hieraus folgt nun weiter, daß der deutsche Schauspieler eine Selbstständigkeit dem Regisseur gegenüber gewonnen hat, von der auch bei den größten Künstlern in Frankreich nicht im entferntesten die Rede ist.

Unsere bekanntesten Schauspieler, die seit Jahren die ersten Fächer an den bedeutenden Bühnen spielen, würden es als einen Eingriff in ihre künstlerischen Rechte, beinahe als eine Kränkung ihrer Würde betrachten, wenn der Regisseur sie überall da, wo es ihm nothwendig erscheint, auf gewisse Dinge aufmerksam machen, sie „schulmeistern" wollte. Somit ist es sogar fraglich, ob selbst eine größere Anzahl von Proben reifere, durchgeistigtere Vorstellungen zu Stande bringen könnte, als es der Fall ist.

Ganz anders bei den Meiningern, die durch besonders günstige Verhältnisse sich das französische Princip: ein Stück so lange zu probiren, bis es vollständig, bis in die geringfügigste Einzelheit, bühnenreif erscheint, haben zu eigen machen können.

Der Leiter der Meininger Hofbühne ist der Fürst, der den Mitgliedern des Theaters gegenüber mit einer Autorität auftreten kann, wie kein anderer Regisseur der Welt. Von Uebelwollen, von Unwillen oder gar von hartnäckiger Opposition bei einzelnen Mitgliedern ist hier nichts zu befürchten.

Der Herzog ist nun, wie aus allen Vorstellungen klar hervorgeht, ein wahrer Künstler, der dem Theater nicht nur die oberflächliche Liebhaberei eines gelangweilten hohen Herrn widmet, sondern ihm mit vollstem Ernste seine edelsten geistigen Kräfte zur Verfügung stellt. Er hat es bis dahin gebracht, daß man von seinen Leistungen wie von denen eines Künstlers spricht und dabei seine hohe Geburt ganz vergessen kann. Man kann ihn loben, ohne deshalb in den Verdacht der Schmeichelei zu gerathen; man kann ihn tadeln, ohne deshalb unehrerbietig zu erscheinen. Der Herzog, der nicht nur einen feinen Sinn für die Dichtung und Darstellung, sondern auch — und vielleicht vor allem — für die geschmackvolle Verbildlichung das geübte Auge des Malers besitzt, kann sich die Genugthuung bereiten, nach jeder Richtung hin die Aufführung auf den Proben vorzubereiten und auszuarbeiten, bis sie ihm vollkommen reif erscheint. Der unsaubere Gesell, welcher bei den anderen Theatern leider den Vorsitz in den Sitzungen führt, in denen das Repertoire bestimmt wird: die Casse, findet bei ihm kein Gehör. Für ihn liegt nicht die Nothwendigkeit, im vor Laufe des Jahres dreißig oder vierzig neue Stücke oder Stücke, die so gut wie neu sind, zur Aufführung zu bringen; er beugt sich nur dem sanften künstlerischen Zwange, in dem, was er bietet, den höchstmöglichen Grad der Fertigkeit zu erreichen. Genügen zehn Proben nicht, so werden zwanzig in Anspruch genommen; und reichen zwanzig nicht aus, so bringen es vielleicht dreißig zu Wege. Nicht das Quantum der Leistungen, das eine der traurigen Forderungen ist, die an gewöhnliche Bühnen gestellt werden, sondern nur das Quale kommt für ihn in Betracht.

Aus diesen Verhältnissen erklärt sich zur Genüge die unbestreitbare Thatsache, daß die Aufführungen der Meininger zu einer beneidenswerthen Höhe des mit den vorhandenen Mitteln Erreichbaren aufgestiegen sind.

Das vollste Lob gebührt den Meiningern wegen der

äußeren Ausstattung ihrer Stücke. In dieser Beziehung haben sie auch den außergewöhnlichen Erfolg zu verzeichnen, daß die sämmtlichen Berliner Bühnen in den letzten drei Jahren auf die Treue und den Geschmack der Aeußerlichkeiten mehr Werth legen als früher. Bisweilen gehen die Meininger, wie ich glaube und auch bereits früher ausgesprochen habe, im Glanz der Ausstattung zu weit. Die Ausstattung des „Fiesco" zum Beispiel schien mir über das richtige Maß hinauszugehen und durch die Aufmerksamkeit, die sie beanspruchte, die volle Freude an der Dichtung zu beeinträchtigen. Ich habe mich trotz der mannigfachen Belehrungen, die mir zu Theil geworden sind, in dieser Beziehung noch immer nicht eines Besseren bekehren können. Dagegen muß ich eben so aufrichtig bekennen, daß mir die Ausstattung des Kleist'schen Ritterschauspiels „das Käthchen von Heilbronn" des uneingeschränktesten Lobes werth erschien. Hier war nicht, wie stellenweise im „Fiesco", die Dichtung das Mittel zum Zweck der Ausstattung, sondern, wie es allein richtig ist, die Ausstattung das Mittel zum Zweck der Dichtung.

Durch die Richtigkeit der Costüme, die glückliche Zusammenstellung der Farben, die Treue der Geräthschaften und die künstlerische Ausführung der Decorationen erhielt das ganze Stück den Charakter des Echten und Wahren.

Es war ein wirkliches Ritterstück, das wir da sahen.

Die Gruppirung der einzelnen Scenen, namentlich der in der Schenke, in der jede Figur eine charakteristische Stellung einnahm, und des Gruppenbildes auf dem Schloßplatz zu Worms mit dem Kaiser in der Gerichtslaube, umgeben von seinen Rittern, und dem Volk, das sich zu dem prächtigen Schauspiele herandrängt, waren von wunderbarer malerischer Wirkung. Es waren lebende Bilder von einer Schönheit, einem Geschmack und einem Kunstverständniß, wie man sie sonst nur auf den Festlichkeiten der Künstler zu sehen bekommt.

Aber auch in literarischer Beziehung bietet die Aufführung

des „Käthchen von Heilbronn" des Interessanten viel. Bisher galt es als ausgemacht, daß „Käthchen von Heilbronn", um bühnenfähig zu sein, einer gründlichen Umarbeitung bedürftig wäre. Holbein hatte sich derselben zuerst unterzogen und das Stück dem deutschen Theater allmälig beinahe ganz entfremdet. Laube nahm nach ihm die Arbeit wieder auf, näherte sich dem Original um ein Bedeutendes, behielt indessen die von Tieck vorgeschlagene Veränderung bei, den alten Waffenschmied zum Großvater Käthchens zu machen, „um einen Mißton am Schlusse zu vermeiden, wenn die Liebschaft von Käthchens Mutter mit dem Kaiser zum Vorschein kommt. „Ein Vater kann eine Liebschaft leichter verzeihen als ein Gatte."

Die Meininger sind nun noch den einen und entscheidenden Schritt weiter gegangen: sie haben das Original nahezu vollständig wieder hergestellt und nur mit Rücksicht auf die Länge des Theaterabends das Entbehrlichste gestrichen.

Sie haben Recht gethan.

Ihr Verfahren ist nicht nur zu loben als ein Act der Pietät gegen den Dichter, es hat sich auch praktisch durchaus bewährt. In ihrer wahren Gestalt hat die Kleist'sche Dichtung den tiefsten Eindruck gemacht. Die Toilettenscene ist zwar nicht unbedenklich, aber sie ist so charakteristisch, daß ich ihre Wiederherstellung mit Freuden begrüßt habe. Dasselbe gilt von der Scene am Bache, in welcher sich Käthchen die Strümpfe auszieht, um durch das Wasser zu waten und dem Geliebten zu folgen. Diese letztere Scene ist von einem ganz eigenthümlichen schalkhaften Reize.

Die Darstellung gehört zu dem Besten, was die Meininger geboten haben. Fräulein Pauli war liebenswürdig und natürlich. Eine Darstellerin, welche dem Bilde, das man sich nach der Lectüre der Kleist'schen Dichtung von diesem seltsamen Mädchen macht, ganz gerecht wird, gibt es nicht. Käthchen ist eine so wunderbare Mischung von Natürlichem und Uebernatürlichem, von Wirklichem und Traumhaftem,

daß alle Darstellungskunst an dem Beginnen scheitert, diese dichterische Schöpfung zu veranschaulichen. Die eigenthümliche Scene unter dem Hollunderbaum gelang der jugendlichen und talentvollen Künstlerin über alles Erwarten. Es war nicht das unheimliche, man möchte sagen automatenhafte Sprechen im Schlafe; man erhielt durch die Art und Weise, wie sie sich bisweilen in dem Halbfiebertraum unwillig herumwarf und sich die Antworten abtrotzen ließ, die richtige Vorstellung, daß hier ein willenloses Wesen dem Gebote eines Stärkeren gehorche.

Einige Ausstellungen an Einzelheiten möchte ich mir zum Schlusse noch erlauben. Daß die Vehmrichter ihre Stimme verstellen, damit sie später nicht erkannt werden, halte ich für zwecklos. Der Vorzug der möglichen Richtigkeit fällt nicht in's Gewicht gegen den offenbaren Nachtheil, daß dadurch die ganze Gerichtsscene den Eindruck des Schwerfälligen, Gespreizten und Unnatürlichen macht.

In derselben Scene kommt, wie ich glaube, ein Versehen vor, das bei einer so genauen Beobachtung aller vom Dichter gegebenen Winke hervorgehoben werden darf. Graf Wetter vom Strahl reicht Käthchen zu verschiedentlichen Malen vertraulich die Hand. Das sollte nicht sein. Kleist betont mit großem Nachdruck, daß Graf Wetter sich niemals zu irgend welcher Vertraulichkeit dem Käthchen gegenüber herbeigelassen habe, und Käthchen hat das wohl bemerkt; sie erinnert ihn ausdrücklich daran:

„Du hast mich niemals bei der Hand genommen!"

sagt sie. Ein Händedruck wäre für das verliebte Kind ein großes Ereigniß; und das sollte nicht so nebenbei als etwas ganz Natürliches mit unterlaufen.

Die Eigenthümlichkeit, daß bei den Vorstellungen der Meininger als unbeholfene Absichtlichkeiten hervortreten, was wohlberechtigte Absichten der Regie sind, zeigt sich auch in diesem Schauspiele. Die ganze Scene zwischen Kunigunde

und Rosalie (die zehnte des zweiten Actes), in der Kunigunde sich mit Rosalie über die Fälschung der Papiere, die sie dem Grafen geben will, unterhält und sich gleichzeitig die Leimruthe, an der sie das Finkenhähnchen fangen will, von ihrer Begleiterin reichen läßt, wurde viel zu scharf genommen, viel zu absichtlich markirt.

Hier wäre eine Milderung durchaus wünschenswerth.

Das Lachen, das nach jedem Worte erfolgt: „Urkunden" — Gelächter, „Briefe" — stärkeres Gelächter, „Zeugnisse" — stärkstes Gelächter, sollte, wenn nicht ganz unterdrückt, doch wenigstens bis zum sanftesten Kichern gemildert werden. Auch die ausdrucksvoll ironische Betonung des unschuldigen Wortes „Hirse" ist ebenfalls viel zu bedeutungsvoll. Kleist schreibt: „Die Hirse will ich, die da steht." Bei den Meiningern heißt es: „Die — — — (ausdrucksvoller Blick, schelmisches Lächeln) Hirse — — — (lebhaftes Gelächter) — — — will ich, die dort steht;" — — (nochmaliges Gelächter).

Das Auge wird durch die vollkommene Correctheit, die in den Meininger Ausstattungen überall sichtbar ist, so geschärft und so verwöhnt, daß es nun auch an den geringfügigsten Unrichtigkeiten ein Aergerniß nimmt. In keiner andern Vorstellung würde ich bemerkt haben, daß auf dem Toilettentisch der Kunigunde in den sehr schönen echten Leuchtern Stearinkerzen stecken; bei den Meiningern habe ich es gesehen und mich nach der gelblichen Farbe des Wachses gesehnt.

Endlich möchte ich noch dagegen plaidiren, daß die Strümpfe, die sich Käthchen, bevor sie durch den Bach watet, ausgezogen, an den Zweigen des Hollunderbaums aufgehängt werden. Weshalb hängen sie da? Sollen sie trocknen? Sie sind ja gar nicht naß geworden. Die Scene unter dem Hollunderbaum bedingt die vollkommenste Sammlung für die Dichtung; durch nichts soll man davon abgezogen werden. Die Strümpfe, die über den Zweigen hängen, erregen zunächst

eine komische Wirkung, und dagegen ist nichts zu sagen; aber wenn dieser erste Augenblick vorüber ist, so ärgert man sich über den Anblick. Strümpfe sind ja an sich sehr häßlich, und wenn man die Strümpfe da oben sieht, so arbeitet die Phantasie weiter und sagt: Das arme Mädchen liegt jetzt barfuß da und erkältet sich! Und endlich und hauptsächlich ist die Sache malerisch störend. Den Hollunderbaum soll ich mir plastisch als Körper vorstellen; ich soll glauben, daß die Zweige so und so lang, so und so breit sind. Sehe ich nun aber, wie die Strümpfe darüber gehängt werden, und platt herunterhängend gegen die Leinewand anklatschen, so sträubt sich meine Phantasie gegen die Vorstellung des Plastischen, und ich sehe nichts mehr als die bemalte Leinewand, auf die verschiedene Farben gekleckst sind und auf der ein Paar Strümpfe hängen.

Ich würde diese Kleinigkeiten nicht hervorheben, wenn es sich nicht um eine Aufführung handelte, bei der jede Kleinigkeit schon die vollste Beachtung gefunden hat.

Heinrich v. Kleist.

II.

„Die Hermannsschlacht."

Bearbeitung von Rudolf Genée; aufgeführt von den Mitgliedern des Kgl. Schauspielhauses.

— Januar 1875. —

Dem Königlichen Schauspielhause ist am Dienstag, 19. Januar, ein interessanter Versuch gelungen. Die „Hermannsschlacht" von Heinrich von Kleist hat in der neuen Bearbeitung von Rudolf Genée einen vollkommenen Erfolg errungen, und mit Recht. Die poetische Gewalt der Dichtung riß das Publicum bisweilen zu wahrhafter Begeisterung hin. Alle Factoren wirkten einheitlich zusammen, um die dichterische Bedeutung des patriotischen Dramas in voller Wirkung zur Geltung zu bringen: eine geschmackvolle, decente und pietätsvolle Bearbeitung, eine eifrige, im Ganzen wohlgelungene, im Einzelnen bisweilen hervorragende Darstellung, eine treffliche Inscenirung, eine charakteristische und prächtige Ausstattung.

Wir hegten die Besorgniß — und Mancher mochte sie theilen — daß die Aufführung dieses herrlichen Gelegenheitsstückes vier Jahre zu spät angesetzt worden sei. Und es ist auch nicht zu bestreiten, daß wir heutzutage nach den ungeheueren Errungenschaften des letzten Krieges an unserer Empfänglichkeit für begeisterte Aufrufe zur Einheit, zum

Kampfe gegen die Wälschen und zur Abschüttelung der schmählichen Fremdherrschaft nicht unerheblich eingebüßt haben. Wir haben es erlebt, wie die schwungvollsten Tiraden in modernen Dramen, ohne Wiederhall im Herzen des Publicums zu finden, klanglos und traurig in den Theaterräumen verhallten, wie sie wegen ihrer absichtlichen Berechnung auf den Applaus sogar verstimmend und erkältend wirkten.

Bei Kleist aber schlugen die von brennender Vaterlandsliebe durchglühten Apostrophen wie der zündende Blitz ein und entflammten die Zuhörer zu lodernder Begeisterung.

Instinctiv fühlte man den Unterschied zwischen der vertrauensvollen, gläubig-prophetischen Poesie des Aelteren und der kaufmännisch-berechnenden prosaischen Verwerthung des bereits Vorhandenen von Seiten der Jüngeren.

Kleist schrieb die „Hermannsschlacht" zur Zeit von Deutschlands schmählichster Erniedrigung; er schrieb sie mit blutendem Herzen, in heiligem Zorn über die klägliche Gegenwart, mit felsenfestem Vertrauen auf eine rühmlichere Zukunft. Unserem jüngeren Geschlechte sind die Empfindungen der Schmach, die das Herz Heinrich von Kleists mit tiefstem Jammer erfüllten, erspart geblieben. Wir haben die Franzosen nicht anders in unserem Lande gesehen denn als Gefangene. Wir haben zwar trübe Tage durchlebt, aber sie waren nicht tragisch. Wir konnten über unsere Zustände spotten und lachen, und wir haben es gethan; aber die jämmerlichsten Tage der bundestäglerischen Zänkereien, der fruchtlosen Executionen in Cassel, der Chicanen im Innern — Alles das war nicht dazu angethan, uns heiße Thränen der patriotischen Entrüstung zu erpressen. Zur Hervorbringung so energischer und hehrer Gefühle waren die Dinge und Persönlichkeiten, welche unsern Verdruß erregten, zu schwächlich, zu lächerlich. Was bei Kleist ursprünglich, naturwüchsig, durch die Zeit selbst ihm in's Fleisch geschnitten war: der Haß gegen den Römling, der auf deutschem Boden waltet, die innige Sehnsucht nach der Befreiung und

Einigung der Deutschen — das konnte für unser Geschlecht nur nachempfunden, nur aus einer künstlich gemachten Stimmung heraus gesagt werden. Kleist verkündete mit einer wahrhaften Sehergabe die Ereignisse, die kurz nach seinem Tode durch den Befreiungskrieg nach der einen Seite hin: durch die Säuberung des deutschen Bodens von der Fremdherrschaft — und ein halbes Jahrhundert später nach der andern Seite hin: durch die Vereinigung der deutschen Stämme unter einem Oberhaupte sich erfüllen sollten. Ihm war „der Blick hell in die Zukunft". Dem Dichter unserer Tage wird die Prophezeihung nach vollbrachter That gar zu leicht gemacht.

Für solche Unterscheidungen besitzt das Publicum ein merkwürdig feinfühliges Verständniß. Daher jubelte es am vergangenen Dienstag mit Recht bei denselben Stellen, über welche es in modernen Dramen mit demselben Rechte spöttisch die Achseln gezuckt hatte.

Der Stoff, der vor und nach Kleist zu unzähligen Malen dramatisch und episch verwerthet worden ist, ist an sich keineswegs geeignet, uns mit patriotischer Leidenschaft zu erfüllen, wie es zunächst den Anschein hat.

Zwar ist es richtig, daß Hermann allgemein als der typische Vertreter des siegreichen Germanenthums im Kampfe gegen die romanische Fremdherrschaft betrachtet wird. Aber das bietet noch nicht die mindeste Bürgschaft dafür, daß dieser Hermann sich zum Helden eines packenden vaterländischen Schauspiels eigne. Die Fremdartigkeit des in nebelhafter Ferne liegenden Stoffes ist vielmehr dazu angethan, die Gefahr einer lächerlichen Deutschthümelei heraufzubeschwören.*) Die Versuche, welche vor Kleist gemacht waren, hatten diese Gefahr nicht überwunden, und Goethe durfte noch annehmen,

*) Daher hat der Stoff auch parodistisch und satirisch mit Glück verwerthet werden können. Man vergleiche Heines Wintermärchen „Deutschland", Victor Scheffels: „Als die Römer frech geworden" 2c. 2c.

daß dieselbe überhaupt nicht zu überwinden sei. „Wir Deutschen," sagt er zu Eckermann, „sind wirklich schlimm daran. Unsere Urgeschichte liegt zu sehr im Dunkel, und die spätere hat aus Mangel eines einzigen Regentenhauses kein allgemeines nationales Interesse. Klopstock versuchte sich am Hermann; allein der Gegenstand liegt zu entfernt. Niemand hat dazu ein Verhältniß, Niemand weiß, was er damit machen soll, und seine Darstellung ist daher ohne Wirkung und ohne Popularität geblieben."

Schon früher hatte sich Goethe mit dem Gedanken, den Hermann auf die Bühne zu bringen, beschäftigt, und mit Schiller über die Frage verhandelt, ob der Klopstock'sche Hermann sich nicht etwa zu einer Bühnenbearbeitung eigne. Schiller mißrieth dem auf das entschiedenste, und bezeichnete die Dichtung als für diesen Zweck völlig unbrauchbar. Er nannte das Klopstock'sche Werk ein kaltes, herzloses, fratzenhaftes Product, ohne Anschauung für den Sinn, ohne Leben und Wahrheit und von einer empörenden Gefühllosigkeit. Von der Richtigkeit dieses Urtheils habe ich mich überzeugt, als ich den vergeblichen Versuch machte, angeregt durch die Kleist'sche Dichtung, eines dieser Klopstock'schen Bardenspiele nachzulesen.

Diese Hermann-Trilogie, welche ganz aus jener bardenhaften Stimmung herausgeschrieben ist, die „nicht nach dem Lorbeer, sondern nach dem frischen, hellgrünen Eichenblatte geizt", ist so völlig uninteressant und nervlos in der Handlung und so holprig und reizlos in der Sprache, daß nicht einmal der entschlossene Wille, eine Seltenheit kennen zu lernen, ausreicht, um den geistigen Folterqualen, welche die Lectüre dieser Dichtung uns Modernen auferlegt, zu trotzen. Laube sagt irgendwo von der Klopstock'schen Sprache, daß ein sehr junges Volk füglich nicht steinharter und uninteressanter gesprochen haben könnte. Für die Hermann-Trilogie ist diese Kritik vollkommen zutreffend.

Vor Klopstock hatte schon Justus Möser seine dramatischen Kräfte am Arminius vergeblich erprobt, und lange vor diesem hatte Lohenstein den „großmächtigen Feldherrn Arminius nebst durchlauchtigster Thusnelda in einer sinnreichen Staats-, Liebes- und Heldengeschichte dem Vaterlande zu Liebe, dem deutschen Adel aber zu Ehren und ähnlicher Nachfolge in vier Theilen vorgestellet". Ich kenne von diesem dreitausend zweispaltige Folioseiten umfassenden Werke nur die Analyse, welche Menzel in seiner „deutschen Dichtung" (II. Bd. S. 438 ff.) gibt, und ich muß gestehen, daß mich diese trotz der überschwänglichen Lobsprüche, welche Menzel der Lohenstein'schen Curiositätensammlung spendet, nicht hinreichend entzückt hat, um das Werk selbst zu lesen. Ich habe auch in der Beziehung mehr Vertrauen zu Hettner, der dieses Schnitzwerk und diesen Notizenkram für vollkommen ungenießbar erklärt, wenn er auch als rühmlich und erfreulich hervorhebt, „daß Lohenstein inmitten der abscheulichsten Fremdländerei die Deutschen wieder an den Werth des Vaterlandes und der alten Heldengeschichte erinnerte".

Bei dieser Recapitulation mag noch kurz erwähnt werden, daß auch die Franzosen des siebzehnten Jahrhunderts Arminius mehrfach zum tragischen Helden gemacht haben. Die wenigst unbekannte dieser Tragödien ist von Scudéry. Es versteht sich, daß hier Arminius nicht als Politiker und Befreier der Deutschen, sondern als Gatte der Thusnelda im Kampfe gegen seinen Schwiegervater Segest hingestellt wird.

Auch in Italien hat, wie wir aus dem siebenten Bande des „italienischen Dramas" von Klein ersehen, der Cheruskerfürst seinen dramatischen Dichter gefunden. Klein vindicirt dem Trauerspiel „Arminio" von Ippolito Pindemonte, einem Zeitgenossen Kleists, „eine ehrenvolle Stellung unter den besten Tragödien des Jahrhunderts".

Nach Kleist ist derselbe Stoff noch sehr oft in Deutschland bearbeitet worden. So in jüngster Zeit von Köster,

Kösting und Gustav Wacht — am merkwürdigsten von Grabbe; von diesem in einer so affectirt burlesken Verschrobenheit, daß man an einen beabsichtigten Scherz glauben könnte, wenn man nicht aus den Briefen Grabbes ersähe, wie ernsthaft er die Sache genommen hat. Die häuslichen Scenen bei Hermann, welche in der Kleist'schen „Hermannsschlacht" von einem wundervollen poetischen Humor durchdrungen sind, sind in dem Grabbe'schen Drama bis in's Possenhafte carrikirt. Thumelicus bittet z. B. seine Mutter, ihm ein Butterbrod zu geben und Thusnelda schickt ihren Jungen „in die Küche"; Einer der Cherusker, welcher beim Prätor Klage führt, heißt Katermayer, was den römischen Schreiber zu dem wohlfeilen Wortspiele Kater major veranlaßt. Der von Varus herbeigerufene Arzt tritt mit den Worten an: „Ich bin allemal derjenige, welcher" ꝛc.

Von allen Bearbeitern der Hermann-Sage ist es somit allein dem dichterischen Genius Heinrich von Kleists geglückt, aus dem spröden Stoffe ein markiges Drama von gewaltiger Wirksamkeit zu gestalten. Dies geschah und konnte wohl nur geschehen dadurch, daß Kleist die Cherusker Cherusker sein ließ und sich nicht bekümmerte um das, was vor achtzehnhundert Jahren im Teutoburger Walde vorgegangen war, sondern in sich und um sich blickte, sein Herz von Zorn über den Jammer des Vaterlandes schwellen ließ und in der Dichtung das Mittel ersah, den Schmerz, den er, der besten Patrioten einer, über die Schmach des Vaterlandes duldend mit sich herumtrug, in diesem gellenden Racheschrei auszustoßen. Die Zeitgenossen waren klug genug, um zwischen den Zeilen zu lesen und die Anspielungen zu verstehen. Hermann und Marbod, die zankenden, Thuiskomar, Dagobert, und Selgar, der Particularist Aristan, Varus und Ventidius waren für sie, was sie auch heute noch für uns sind: nichts als Pseudonyme. In Wahrheit trugen diese rühmlichen und jämmerlichen Helden ganz andere, weniger barbarische und

weniger alterthümlich klingende Namen. Man brauchte nicht in die ferne Vergangenheit zurückzuschauen; die Zeit des Rheinbundes genügte vollauf zum Verständniß der Worte:

„. . . . es bricht der Wolf, o Deutschland,
In deine Hürde ein, und deine Hirten streiten
Um eine Hand voll Wolle sich.“

Daher erklärt es sich auch, daß dieses Drama erst lange Jahre nach dem Tode des Dichters, nämlich erst 1821 im Druck erscheinen durfte, und daher die Klage, welche Kleist als Motto auf die erste Seite des Manuscriptes setzte:

„Weh mein Vaterland dir! Die Leier zum Ruhm dir zu schlagen,
Ist getreu dir im Schooß, mir, deinem Dichter verwehrt.“

Heimlich steckten sich die Zeitgenossen das Manuscript der Kleist'schen Tragödie zu, und es überläuft einen Leser desselben über die radicale Tendenz der Fremdenausrottung, welche Kleist verficht, noch nachträglich die Gänsehaut.

Kleist hat es sich im Verein mit Adam Müller zur Aufgabe gestellt, fortlaufend die Meinung zu beleben und fortzupflanzen, daß zu einer Zeit wie der damaligen, „Wissen, Kunst und alles nichts sei gegen die Politik, und zwar allein diejenige Politik, nach welcher Jeder gehalten sei, nicht nur Gut und Blut daran zu setzen, sondern auch das bedenklichste Mittel zur Erreichung des beabsichtigten Zweckes nicht zu verschmähen“. „Von Kleist ist Letzteres in seiner damals im Manuscripte unter dem Siegel des Schweigens von Hand zu Hand umherlaufenden Tragödie „die Hermannsschlacht“ schauerlich genug ausgesprochen worden,“ berichtet Laun in seinen Memoiren*).

Der brave Laun, der das „schauerlich“ findet, hat allerdings Recht. Kleist, der tapfere Flügelmann der patriotischen Romantik, wie ihn Scherr nennt, war in der That für eine

*) S. Kobersteins „Geschichte der deutschen Nationalliteratur“, 5. Aufl. von Karl Bartsch, 4. Bd. S. 925.

gründliche Aufräumung mit den Franzosen, für eine Aufräumung um jeden Preis; von Halbheiten, von Schonung und Duldung berechtigter Eigenthümlichkeiten wußte sich seine Seele frei. Derselbe Gedanke, den er in dem herrlichen Gedichte „Germania an ihre Kinder" ausspricht:

„Alle Triften, alle Stätten
Färbt mit ihren Knochen weiß;
Welchen Rab' und Fuchs verschmähten,
Gebet ihn den Fischen preis;
Dämmt den Rhein mit ihren Leichen,
Laßt, gestäuft von ihrem Bein,
Schäumend um die Pfalz ihn weichen,
Und ihn dann die Grenze sein!
Eine Lustjagd, wie wenn Schützen
Auf die Spur dem Wolfe sitzen!
Schlagt ihn todt, das Weltgericht
Fragt Euch nach den Gründen nicht!"

— ganz derselbe Gedanke beherrscht auch sein vaterländisches Drama.

Er beherrscht die „Hermannsschlacht" so vollkommen, daß der Dichter der Entwicklung desselben nicht nur die historische Wahrheit gänzlich unterordnet, sondern daß er auch den dramatisch sehr dankbaren Familienconflict, das Verhältniß Hermanns und Thusneldas zu Segest, völlig ignorirt.

So erdichtet Kleist ein Bündniß zwischen Marbod und Hermann, welches den Untergang der Legionen des Varus herbeiführt. Und so stellt er Hermann auch in der Familie lediglich als den von Rachegedanken erfüllten Politiker hin, der gar nichts dagegen einzuwenden hat, daß seine Frau mit dem Römer kokettirt, der sie sogar zu vielverheißenden Vertraulichkeiten mit dem Römer anreizt, in der Voraussetzung, daß dadurch der Feind sein Verderben findet. Um zu dem großen Endziele zu gelangen, zur Vernichtung des Fremden, hält Hermann jedes, auch das verwerflichste Mittel für zulässig, ja für berechtigt; der Verrath, gegen den Fremden geübt, gilt ihm als

vaterländische Pflicht. Diese Grundtendenz hat der Bearbeiter natürlich nicht abändern können, aber er hat, ohne die Intentionen des energischen Dichters zu fälschen, gehässige Einzelheiten ausscheiden und aus dem Bilde Hermanns gewisse kleine Züge beseitigen dürfen, welche unserer modernen Empfindung allzu anstößig erscheinen. Dies, wie die ganze Bedeutung der neuen Bearbeitung von Genée*), wird sich aus der Vergleichung derselben mit der Kleist'schen Dichtung am leichtesten erkennen lassen.

Der Bearbeiter ist dem Scenengange des Kleist'schen Dramas fast ganz gefolgt; in der Eintheilung der Aufzüge aber hat er wesentliche Aenderungen vorgenommen, welche sich vom Standpunkte des Bühnentechnikers aus durchaus empfehlen und ihre Zweckmäßigkeit bei der Berliner Aufführung bewährt haben. Wie bei Kleist, so beginnt auch die Bühnenbearbeitung mit dem Hadern der germanischen Fürsten. Sie grollen gegen Rom, das ihre Freiheit und Selbstständigkeit vernichtet; aber sie können sich nicht ermannen zu einer einheitlichen That, und der Eigennutz und die Selbstsucht machen sie ohnmächtig. Durch das Auftreten Hermanns, Thusneldas und des Römers Ventidius wird dem nutzlosen Wortgefechte ein Ende gemacht. Dem eiteln Römer wird von Hermann und seiner Gattin geschmeichelt; ihm wird die Ehre des Jagdtages, welche von Rechts wegen Thusnelda gebührt, zugeschrieben, und Hermann fordert mit auffallender Liebenswürdigkeit den Römer auf, seine Gattin nach Teutoburg zu begleiten, während er mit den Fürsten zusammenbleibt. Diese setzen nun in Hermanns Gegenwart ihre Berathung über die traurige Lage des Vaterlandes fort, ohne daß Hermann, der seine Landsleute kennt, ihren Jammer über die Schmach, welche sie zu leiden haben, zu theilen scheint. Weiß er doch, daß bei diesem Geschwätz nichts herauskommt,

---

*) Dieselbe ist im Druck erschienen bei Franz Lipperheide, Berlin 1871.

da es denen, die klagen, an dem Nothwendigsten fehlt: am Opfermuthe. Endlich springt er auf.

„Wollt Ihr
Geschirre, goldn' und silberne, die Ihr
Besitzet, schmelzen, Perlen und Juwelen
Verkaufen oder sie verpfänden,
Verheeren Eure Fluren, Eure Heerden
Erschlagen, Eure Plätze niederbrennen,
So bin ich Euer Mann —"

Da stutzen sie.

„Die eignen Fluren sollen wir verheeren?"

fragt der Eine, und der Andre:

„Die Heerden tödten?
Unsre Plätze niederbrennen?"

ein Dritter versetzt:

„Das eben, Rasender, das ist es ja,
Was wir in diesem Krieg vertheid'gen wollen!"

„Nun denn, ich glaubte Eure Freiheit wär's"

entgegnet Hermann. Damit bricht er die Unterhandlungen ab.

Bei Kleist ist hier der Schluß des ersten Actes. Genée hat die folgende Verwandlung noch zu dem ersten Acte hinzugenommen. Im Innern eines Zeltes der Teutoburg unterhandeln Hermann und Ventidius über ein Bündniß, welches der Römer im Auftrage seines Herrn dem Cheruskerfürsten gegen Marbod anbietet. Hermann nimmt dasselbe an. Bei Kleist wird Ventidius verabschiedet und dieser begiebt sich in Thusneldas Gemach. In dem Augenblicke tritt aber Thusnelda auf. Hermann kuppelt nun in einer merkwürdig cynischen Weise. Er bittet seine Frau, rasch in ihr Gemach zurückzukehren, wo Ventidius sie suchte. Thusnelda ist darüber durchaus nicht sittlich entrüstet, sondern sie sagt lächelnd:

„Ach, laß mich gehn!
Laß mich mit diesem Römer aus dem Spiel."

Hermann.

„Wie aus dem Spiel? Wie? Was? bist du von Sinnen?
Warum? Weshalb?

Thusnelda.

Er thut mir leid, der Jüngling."

Da wird dem Hermann gemeldet, daß Ventidius zurückkehrt, und schmunzelnd sagt der Gatte:

„Er riecht die Fährt' ihr ab; ich wußt es wohl."

Diese gewiß sehr charakteristische, aber rohe Scene hat der Bearbeiter mit gutem Geschmacke beseitigt. Ventidius und Thusnelda bleiben allein. Der Römer macht der deutschen Frau eine stürmische Liebeserklärung und fleht sie fußfällig um eine Locke. Als er sein leidenschaftliches Verlangen in einer etwas zu dreisten Weise äußert, ruft die geängstete Thusnelda ihre Frauen zum Schutze herbei. Thusnelda ergreift die Laute und singt dazu. Während dem nähert sich Ventidius der Fürstin und schneidet ihr heimlich eine Locke ab, die er feurig an seine Lippen drückt und mit der er, wie mit einem Siegeszeichen der Liebe, davonstürzt. Während Thusnelda über die Vermessenheit noch äußerst bewegt ist, kommt Hermann in vollster Gemüthsruhe wieder zu ihr und erkundigt sich nach dem Grunde ihrer Erregung. Als er diesen erfahren, lächelt er, lächelt über sein gläubiges Weib, welches die Ueberspanntheiten des Ventidius für Liebe hält, für das

. . . „was ein Deutscher Lieben nennt
Mit Ehrfurcht und mit Sehnsucht,"

und belehrt sie, daß Ventidius vielleicht das Verlangen hege, sie zu besitzen, aber jedenfalls nicht das Gefühl der ächten Liebe für sie empfinde. Sie werde sich davon noch überzeugen. Diese gemüthliche Scene ist mit einer unvergleichlichen Innigkeit und im liebenswürdigsten Humor geschrieben. Es berührt freilich seltsam, daß Hermann Thusnelda mit dem Liebesdiminutiv „Thuschen" anredet, aber wenn der erste befremd-

liche Eindruck überwunden ist, so erhöht dies noch den Reiz der harmlosen Vertraulichkeit, welcher diesen anmuthigen Zwiegesprächen zwischen Hermann und Thusnelda eigen ist. Und wie die schmollende Here den „Herrscher im Donnergewölk" Zeus bisweilen mit den familiärsten Ausdrücken bezeichnet, so darf wohl auch der sagenhafte Cherusker seine hehre Gebieterin menschlich und freundlich „sein Thuschen" nennen. Es ist in der That nicht wahrscheinlich, daß Hermann von seiner Frau nie anders als von dem gewaltigen Weibe des deutschen Eichenwaldes gesprochen habe.

Genée macht hier den ersten Actschluß und läßt den zweiten beginnen mit dem Auftrage, welchen Hermann dem Luitgar ertheilt. Bei Kleist folgt diese Scene unmittelbar auf den häuslichen Zwischenfall, über den oben berichtet wurde. Auch in der Scene selbst hat der Bearbeiter eine wesentliche und glückliche Veränderung vorgenommen. Hermann entsendet Luitgar an Marbod und verräth den Schlachtplan. Er fordert Marbod auf, sofort Varus entgegen zu rücken und in der Front anzugreifen, während er mit seinen Cheruskern unverzüglich nachrücken werde und die Römer von hinten anfallen würde. Kleist gibt zur Beglaubigung dieser wichtigen Botschaft Luitgars gleich zum Beginn der Scene dem Boten Hermanns Söhne und Hermanns Dolch mit, mit dem Auftrage, Marbod möge sie tödten, wenn Hermann die Unwahrheit spreche. Genée hat diese Verbürgung der Wahrheit an den Schluß der Scene gelegt als Antwort auf Hermanns Frage an Luitgar: „Weißt du noch sonst was?" Nun macht Luitgar Hermann darauf aufmerksam, daß Marbod für eine so wichtige Botschaft vielleicht ein beredteres Unterpfand verlange als den einfachen Brief. Und auf dieses richtige Bedenken hin überliefert Hermann dem Boten seine beiden Söhne und seinen Dolch. Die Scene enthält einige wundervolle Stellen. Als Hermann dem Luitgar den Schlachtplan anvertrauen will, sagt Eginhard:

„Jetzt merk wohl auf Luitogar,
Und laß kein Wort Arminius' dir entschlüpfen"

und Luitgar erwidert:

„Mein Vater, meine Brust ist Erz
Und ein Demantengriffel seine Rede."

Kleist schließt mit diesem Auftritte den zweiten Act. Bei Genée schließt sich der dritte Act Kleists an die eben analysirte Scene unmittelbar an, und bildet somit den zweiten der Bearbeitung.

Von allen Seiten kommen Unglücksboten und berichten über die Gräuel, welche die Römer im Lande verüben. Hermann empfängt die Boten mit dämonischer Freude. Er schürt das Feuer und ersucht sie, die Kunde im Lande zu verbreiten und überall zu erzählen, wie die Römer sengen, brennen und plündern; er gibt ihnen sogar nicht undeutlich zu verstehen, daß er nichts dagegen einzuwenden habe, wenn sie die Wahrheit übertreiben und von noch größeren Schrecken berichten, als in der That schon geschehen. Auch hier hat Genée Einiges gemildert. Kleist läßt Hermann den Befehl geben, daß sich seine Leute in Römerkleider vermummen und als Römer dem Heere folgen sollen.

„Laß sie, ich bitte dich, auf allen Straßen,
Die sie durchwandern, sengen, brennen, plündern;
Wenn sie's geschickt vollzieh'n, will ich sie lohnen."

Eginhardt versetzt mit breitem Humor:

„Du sollst die Leute haben, laß mich machen."

Da diese Art von Kriegsführung unserem modernen Gefühl doch etwas zu sehr widerspricht, ist der Strich vielleicht nicht ungerechtfertigt.

Es folgt nun eine Scene zwischen Thusnelda und Hermann, welche wiederum die Dichtung eines dramatischen Meisters ist. Thusnelda hat sich geputzt zum Empfange des

römischen Feldherrn Varus. Ventidius hat ihr dabei geholfen. Hermann und Thusnelda unterhalten sich nun über die Bräuche in Rom, über die verfeinerten Sitten, und dabei erzählt ihr Hermann, wie prächtig sich die Römerinnen den Kopfschmuck herzustellen wissen, und neckend setzt er hinzu:

„Aber Thuschen! Thuschen!
Wie wirst du ausseh'n, liebste Frau, wenn Du
Mit einem kahlen Kopf wirst geh'n.

Thusnelda.

Wer? Ich?

Hermann.

Du, ja. Wenn Marbod erst geschlagen ist,
So läuft kein Mond in's Land, beim Himmel!
Sie scheeren Dich so kahl wie eine Ratze.

Thusnelda.

Ich glaub' Du träumst, Du schwärmst! Wer wird den Kopf
mir —?

Hermann.

Wer? Ei Quintilius Varus und die Römer.

Thusnelda.

Die Römer! Was?

Hermann.

Ja, was zum Henker denkst Du?
— Die röm'schen Damen müssen doch,
Wenn sie sich schmücken, hübsche Haare haben?

Thusnelda.

Nun, haben denn die röm'schen Damen keine?

Hermann.

Nein, sag ich! Schwarze! schwarz und fett wie Hexen!
Nicht hübsche, trock'ne, gold'ne, so wie Du."

Herrmann erzählt Thusnelda, die immer mehr in Erstaunen geräth, daß die Römer einer Frau in Ubien die Zähne ausgerissen, um diese nach Rom zu schicken, wo sie die schlechten Zähne einer Römerin zu ersetzen bestimmt sind. Thusnelda ist wüthend und in ächt weiblicher Weise beschließt sie die Scene mit den Worten:

„Nun meine goldenen Locken kriegt er nicht!
Die Hand, die in den Mund mir käme,
Wie jener Frau, um meine Zähne — —
Ich weiß nicht, Hermann, was ich mit ihr machte!

Hermann. (Lachend.)

Ja, liebe Frau, da hast Du Recht! Beiß zu!"

Der Auftritt des Varus und der Aufzug des römischen Heeres, voran die Lictoren,

„Die des Gesetzes heil'ges Richtbeil tragen.

Thusnelda.

Das Beil? Wem? Uns?

Septimius.

Vergib. Dem Heere,
Dem sie in's Lager feierlich voranzieh'n . ."

— dieser Zug beschließt den dritten Act der Kleist'schen Dichtung, den zweiten der Bearbeitung.

Im folgenden Acte erfüllt Luitgar seine Sendung an Marbod. Marbod überzeugt sich von der Aufrichtigkeit der Hermann'schen Botschaft. Der römische Legat hat sich heimlich von Marbod entfernt und ihm die Freundschaft Roms aufgesagt. Diese Scene machte bei der Berliner Aufführung durch das meisterhafte Spiel Berndals einen großartigen Eindruck. Für die derbe Behaglichkeit, welche Marbod Hermanns Kindern gegenüber zeigt, und für die markige Kraft des Helden, der sich zum Kampfe gegen den treulosen Feind aufrafft, fand Berndal den Accent der erschütternden Wahrheit. Wir haben selten einen solchen Beifallsdonner gehört wie nach dieser Scene.

Der nächste Auftritt spielt wieder im Teutoburg. Es ist Nacht. Hermann ist unwillig, daß sich die Römer gar keine Verbrechen zu Schulden kommen lassen.

„Was brauch' ich Latier, die mir Gutes thun?
Ich rechnete auf Feuer, Raub, Gewalt und Mord
Und alle Gräu'l des fessellosen Krieges!

Verflucht sei diese Zucht mir der Cohorten!
Ich stecke, wenn sich Niemand rührt,
Die ganze Teutoburg an allen Ecken an!"

Und Eginhard, der treue Rath, beruhigt wieder:

„Nun, nun, es wird sich wohl ein Frevel finden."

Und so geschieht es auch. Eine cheruskische Jungfrau wird von einem Römer geschändet. Der Vater ersticht sie, und Hermann benutzt die Volkswuth zur Entflammung des Römerhasses. Er läßt die Leiche zerschneiden und jedem Stamme einen Theil derselben zustellen.

Dieser hochdramatischen und erschütternden Scene folgt das dritte Zwiegespräch zwischen Hermann und Thusnelda, ein dramatisches Meisterstück. Hermann theilt seinem Weibe seinen energischen Kriegsplan mit nüchternen Worten mit.

„Die ganze Brut, die in den Leib Germaniens
Sich eingefilzt wie ein Insectenschwarm,
Muß durch das Schwert der Rache jetzo sterben!
Nicht Einer bleibt am Leben!"

Dieser Radicalismus bringt Thusnelda in Entsetzen. Sie bittet, sie beschwört den Unmenschlichen, ihr doch zum Mindesten das Leben des Ventidius zu schenken. Und Hermann willigt lächelnd ein. Aber gelegentlich erzählt er ihr so nebenbei, daß man einen Brief von Ventidius aufgefangen habe, der an die römische Kaiserin gerichtet war; und diesen Brief gibt er als etwas Nebensächliches und wenig Bedeutendes der dankbaren Gattin zu lesen. Da erfährt denn Thusnelda — sie mag ihren Augen kaum trauen — daß Ventidius ihr die Locke abgeschnitten hat, um sie als Probe nach Rom der Kaiserin zu senden; binnen Kurzem werde er dieser Probe den ganzen Haarschmuck der Cheruskerin folgen lassen. Als ächtes Weib empfindet Thusnelda diese Kränkung schmerzlicher und tragischer als alle Schmach des Vaterlandes. Empört bis zum Wahnsinn, beleidigt von dem Menschen, von dem sie glaubte, daß er sie liebe, und für den sie des-

halb vielleicht schon freundlichere Regungen empfunden, als es richtig war, ruft sie aus:

> „Ueberlaß ihn mir!
> Ich habe mich gefaßt, ich will mich rächen!
> Du sollst mit mir zufrieden sein.“

Hiermit schließt der vierte Act bei Kleist, der dritte bei Genée.

Der folgende Aufzug beginnt im Teutoburger Walde, in der Nacht bei Donner und Blitz. Das römische Heer irrt bei dem Unwetter durch die unwegsame Wildniß. Varus zürnt seinen Führern, die ihm Hermann beigegeben. Das gespenstische Erscheinen der Alraune verkündet dem stolzen Römer den Untergang. Die Boten melden Marbods Anmarsch. Varus merkt, daß er verrathen ist.

> „O Hermann, Hermann!
> So kann man blondes Haar und blaue Augen haben,
> Und doch so falsch sein wie ein Punier!“

Darauf ändert sich die Scene. Wir werden an den Eingang des Teutoburger Waldes versetzt und treffen dort Hermann und die germanischen Fürsten. Diese weigern sich, gegen Marbod zu ziehen. Sie leben noch immer in dem Wahne, daß Hermann ein Verbündeter des Varus sei. Da erst theilt ihnen Hermann die Wahrheit mit, und mit Jubel wird nun der Kampf begrüßt. Bei Kleist ist hier noch eine Scene eingeschoben, in welcher Hermann den römischen Feldherrn Septimius, der ihm zur Führung der Cherusker von Varus beigesellt war, todtschlagen läßt. Diese Scene ist gestrichen. Und mit Recht. Um das Schicksal des Septimius kümmert sich kein Mensch mehr. Die Barden stimmen den Schlachtgesang an zum Beginn des Kampfes. Hier hat der Bearbeiter einen außerordentlich wirksamen Bühneneffect angebracht. Die schönen Worte der Barden werden gesungen und daher nicht allgemein verstanden. Genée läßt deshalb die letzten vier Verse der ersten Strophe durch Hermann wiederholen:

„Wir übten nach der Götter Lehre
Uns durch viel Jahre im Verzeih'n:
Doch endlich drückt des Joches Schwere
Und abgeschüttelt will es sein."

Und er wiederholt diese Worte zum zweiten Male am Schlusse der Scene, noch stärker, begeisterter. Der ganze Auftritt erhält dadurch einen ungleich wirksameren und packenderen Abschluß als im Original.

Hier schließt Genée den vierten Act, und jetzt beginnen die stärksten Aenderungen in der Bearbeitung. Bei Kleist folgen einige allerdings charakteristische Scenen, die aber auf der Bühne absolut unmöglich sein würden. Ventidius will sich durch ein Mädchen aus dem Gefolge der Thusnelda Zulaß zur Fürstin verschaffen „in der Nacht und im Geheimen", und Thusnelda gibt dem eitlen Römer ein Stelldichein am Eingange eines von Felsen umschlossenen Eichenwaldes, der durch ein Gitter abgesperrt ist: „beim Untergange des Mondes, ehe noch der Hahn gekräht". In diesen abgeschlossenen Park läßt sie eine hungrige Bärin aus dem Zwinger bringen, und von dieser wird Ventidius zerrissen. Alles das ist bei Kleist für die Darstellung bestimmt.

Der Bearbeiter hat diese grausige Scene durch einen Bericht ersetzt.

Der Schlußact beginnt gleich auf dem Schlachtfelde im Teutoburger Walde. Kleist führt die deutschen Fürsten noch mit dem zum Tode verwundeten Varus zusammen. Sie streiten sich, wer dem Römer den Garaus machen soll, und zwischen Fust und Hermann kommt es zu einer blutigen Auseinandersetzung über diese Frage. Die Ehre, den Schwerverwundeten zu tödten, erwirbt sich Fust durch eine Verwundung Hermanns. Die Scene macht bei der Lectüre den Eindruck einer empörenden Rohheit, und man stimmt vollständig mit Varus überein, der, während sich die Fürsten wie Metzger darüber zanken, wer das Opfer zu schlachten habe,

mit wahrem Römerstolze auf die brutalen Barbaren hinblicken und ausrufen darf:

„Ward solche Schmach im Weltkreis schon erlebt?
Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,
Der mit zwölf Enden durch die Forsten bricht!"

Auch dies hat der verständige Bearbeiter, der historischen Ueberlieferung folgend, geändert. Er läßt den verwundeten Varus, als der Sieg der Deutschen entschieden ist, sich in sein Schwert stürzen.

Die letzte Verwandlung spielt vor der zertrümmerten Teutoburg. Marbod und Hermann, die Sieger des großen Tages, begrüßen sich und Marbod beugt das Knie vor „seinem würdigen Oberherrn und König". Hermann beginnt sein Herrscheramt damit, daß er dem Particularisten Aristan, der Rechtseinspruch erhebt, das Haupt abschlagen läßt. Die Motivirung dieses energischen Anfangs seiner Regierung ist geradezu meisterhaft. Die Schlußworte Hermanns sind von einer unheimlichen prophetischen Kraft:

„Uns bleibt der Rhein noch schleunig zu ereilen,
Damit vorerst der Römer keiner
Von der Germania heiligem Grund entschlüpfe.
Und dann — nach Rom selbst muthig aufzubrechen!
Wir oder unsre Enkel, meine Brüder!
Denn eh' doch, seh' ich ein, erschwingt der Kreis der Welt
Vor dieser Mordbrut keine Ruhe,
Als bis das Raubnest ganz zerstört,
Und nichts als eine schwarze Fahne
Von seinem öden Trümmerhaufen weht!"

Auf Einzelheiten in der Bearbeitung, Beseitigung gewisser Härten und Anachronismen, geringfügige Hinzusetzungen ꝛc. brauche ich nicht einzugehen. Die Hexe von Endor, von welcher Hermann spricht, hätte wohl auch beseitigt werden können, denn es ist doch nicht wahrscheinlich, daß der Cheruskerfürst die Bibel gekannt hat.

Als Glanzpunkte der Regie sind hervorzuheben: der Auflauf in Teutoburg bei der Schändung der Cheruskerin, die Aufstellungen der Römer unter Varus und der Deutschen vor dem Beginne der Schlacht. Auch Einzelheiten wirkten vortrefflich, z. B. die Haufen der neugierigen Cherusker, welche das Nahen des Römerheeres verkünden und den Zug der römischen Soldaten beobachten. Dagegen machten die Römer auf mich in ihrem regelrechten Paradeschritt trotz der sorgfältigen und charakteristischen Costümirung einen zu modernen Eindruck. Ich glaube, die stattlichen Haufen würden in weniger geregeltem Durcheinander imposanter und richtiger gewirkt haben, obwohl ich mir die Schwierigkeiten nicht verhehle, welche die Regie überwinden müßte, um unser trefflich eingedrilltes Volk in Waffen, das ihr zum Behufe der Statisterie zur Verfügung steht, dazu zu veranlassen, nicht Schritt zu halten. Zutreffend erscheint mir auch die Bemerkung eines anderen Kritikers, daß das gespenstische Erscheinen der Alraune durch eine unheimlichere Einförmigkeit im Vortrage noch ergreifender wirken könnte. Zu einer nüancirten Declamation bietet diese Rolle schlechterdings keinen Anlaß.

Die Schlotmann'sche Musik (Römermarsch, Bardengesang) hat zwar auch einen modernen Anstrich, und Westphal würde ohne Schwierigkeit den Nachweis führen, daß die alten Römer andere Märsche gehabt haben, daß der Bardengesang unmöglich so gelautet haben kann; und ich selbst erlaube mir als Laie der Vermuthung Ausdruck zu geben, daß die von Kleist vorgeschriebenen Hörnersignale nicht auf Metallhörnern, sondern auf Ochsenhörnern geblasen werden müssen — aber jedenfalls wird in der Schlotmann'schen Musik durch den Rhythmus, durch die Intervalle, durch die seltsame Instrumentirung ein eigenartiger Charakter angestrebt. Und das genügt mir als Zuhörer vollauf. Die Hütten der Germanen stimmen genau mit den von Weiß gegebenen Andeutungen überein; ebenso die Trachten und Gefäße.

Von den Trachten weiß man eigentlich nicht viel mehr, als daß die Germanen Felle getragen haben; und in diesem Artikel hatte das Königliche Schauspielhaus einen wahrhaft erstaunlichen Luxus entfaltet. Die Barbaren machten einen großartigen Eindruck. Es ist nun gewiß durchaus richtig, daß sich in jenen Zeiten der Fürst von den Anderen fast gar nicht unterschieden hat; aber ich meine, in diesem Falle hätten dem modernen Verlangen mit Rücksicht auf die Individualität des Darstellers Concessionen gemacht werden dürfen. Ich bin mir wohl bewußt, daß ich wahrscheinlich zu einer Unrichtigkeit rathe; aber man kann sich nun einmal von dem Gefühle nicht los machen, daß Hermann anders, bedeutender, mächtiger aussehen muß, als die Uebrigen. Er muß seine Umgebung überragen. Nun kann man von einem Darsteller billigerweise nicht verlangen, daß er sich ad hoc ein paar Fuß vergrößern solle, und Hünengestalten wie Niemann sind nicht immer zur Stelle. Unser Hermann-Darsteller ist nur mittelgroß. Das zottige, dicke Fell, das auf seine Schultern gepackt ist, drückt den Kopf zwischen die Schultern ein, und dadurch bekommt die ganze Erscheinung etwas Gedrücktes, das sich mit den freiwaltenden Gebieten des Herrschers nicht recht verträgt. Ich wäre daher für eine freiere Kleidung, vor allem für die Beseitigung der Felle an den Beinen, die wie verunglückte Muffen aussehen. Das große Fell, das jetzt auf seinen Schultern ruht, müßte tiefer angebracht werden, sodaß die Schultern, Arme und die Brust frei bleiben. Man frage einen Maler und kümmere sich nicht darum, ob diese Veränderung archäologisch richtig ist oder nicht.

Heinrich v. Kleist.

III.

Die Hermannsschlacht.

Aufgeführt von den Meiningern.

— April 1875 —

Bei dem rühmlichen Wettstreite, der zwischen dem Berliner Schauspielhause und den Meiningern im vorigen Jahre eröffnet worden ist und in diesem Jahre seinen Fortgang nimmt, gewinnen alle Theile. Unmittelbar die Mitglieder der beiden betheiligten Theater und mittelbar auch das ganze Publicum und die Kritik. Die Vergleichungen, zu welchen die Vorstellungen im Schauspielhause und im Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater beständig herausfordern, erhöhen die Theilnahme am Schauspiele, regen zu interessanten und lehrreichen Debatten an, fördern und reifen das Urtheil. Die beiden friedlichen Wettstreiter kämpfen zwar nicht mit gleichen Waffen; da aber jeder vor dem andern gewisse Vorzüge voraus hat, mithin eine jede Parthei der andern in gewissen Dingen unterlegen ist, so sind die Loose doch ziemlich gleich vertheilt.

Das Berliner Hoftheater hat den Vorzug eines künstlerisch bedeutenderen Personals; es hat die Autorität und den Credit eines ersten ständigen Kunstinstitutes, ein Publicum, das mit

den Eigenarten der verschiedenen künstlerischen Individualitäten wohlvertraut ist, das sich gewisse Lieblinge erkoren und sich daran gewöhnt hat, über die Eigenthümlichkeiten und Schwächen dieses oder jenes Künstlers, die den Fremden frappiren, ein Auge zuzudrücken.

Die Meininger kommen mit allen Vorzügen und Nachtheilen des Neuen. Für ein großstädtisches Publicum, welches für alles Neue besonders empfänglich ist, überwiegen die Vorzüge. Man sagt sich mit Recht, daß man an ein Theater, welches schon nach seiner localen Beschaffenheit nicht durch die natürliche Quelle, durch die Steuer des Publicums gespeist werden kann, sondern welches seine Existenz dem opferfreudigen Kunstsinne eines Einzelnen verdankt, in Betreff des Personals nicht diejenigen Ansprüche erheben darf, welche dem königlichen Schauspielhause gegenüber vollberechtigt sind. Von dem Schauspielhause darf man verlangen, daß ihm die besten verfügbaren künstlerischen Kräfte botmäßig gemacht werden. Nur der Unverstand kann den Meiningern gegenüber dieselbe Prätension erheben. Unser Publicum weiß das und legt daher an die Beurtheilung der künstlerischen Leistungen der einzelnen Mitglieder des Meininger Hoftheaters von vornherein einen ganz andern Maßstab als an die unserer Hofschauspieler; außerdem hat es eine gewisse Regung der Galanterie den fremden Gästen gegenüber; — kurz und gut, man tritt den Meiningern wohlwollender, nachsichtiger und freundlicher entgegen als den königlichen Hofschauspielern.

In einem Punkte haben die Meininger vor dem Hoftheater einen gewaltigen, unerreichbaren Vorsprung: sie haben Zeit. In Berlin hetzt ein neues Stück das andere. Nach dem letzten „statistischen Rückblicke auf die Leistungen des Berliner Hoftheaters" sind im Jahre 1874 sechszehn neue Stücke zum erstenmale gegeben und zwölf Stücke neu einstudirt worden, darunter neunzehn Stücke, welche den Abend füllen. Das macht also für die wirkliche Theatersaison durch-

schnittlich alle 10 — 14 Tage ein neues Stück. In Meiningen sind während desselben Zeitraumes, wenn die Angaben des „Deutschen Bühnenalmanachs" von A. Entsch correct sind, sieben Stücke neu aufgeführt worden, darunter fünf große. In Berlin bringt die Arbeitsüberbürdung eine Gleichmäßigkeit der Behandlung der verschiedenen Stücke mit sich. Sieben Proben sind ungefähr das Maximum, welches einem neuen Stücke bewilligt werden kann. Die Probe kann nur eine bestimmte Anzahl von Stunden währen, da das Theater jeden Abend in Anspruch genommen wird. Das Meininger Theater kann sich den Luxus von Paradestücken gönnen. Es befindet sich Berlin gegenüber in der glücklichen Lage, von einem Stücke, auf welches es besonders Werth legt, 20—30 Proben und mehr veranstalten zu können; und die Probe kann die doppelte und dreifache Zeit der Berliner in Anspruch nehmen, da das Haus an mehreren Abenden in der Woche dem Publicum nicht geöffnet ist. Daß unter diesen Bedingungen zu den besonders gepflegten Vorstellungen die Vorbereitungen in Meiningen mit einer Präcision und Gewissenhaftigkeit getroffen werden können, welche dem Berliner Hoftheater geradezu untersagt sind, bedarf kaum der Erwähnung.

Der Ruhm des Meininger Theaters ist es nun, daß diese günstigen Bedingungen im vollsten Umfange benutzt werden. Der spiritus rector des Theaters, der Herzog, ist ein vorzüglicher Dramaturg. Durch alle Vorstellungen — auch durch die wenigst gelungenen, die wir gesehen haben — geht ein Zug künstlerischen Ernstes und künstlerischer Freude zugleich, der auf's wohlthätigste berührt. Geschmack und Verständniß sind überall bewunderungswürdig. Die Intention ist immer bedeutend, und wenn die Ausführung hinter der Intention zuweilen zurückbleibt, so ist dies eben der Fehler des ungenügenden Materials. Ich spreche zunächst nicht von Aeußerlichkeiten, ich spreche in erster Reihe von dem, was ich

für das Wichtigste oder eigentlich für das allein Wichtige halte: von der dramatischen Verkörperung des dichterischen Werkes.

Bei der Hast, mit welcher die Regisseure in Deutschland fast überall arbeiten müssen, sind viele gewichtige Unterscheidungen, welche bei der Inscenirung wohl zu beachten sind, fast gänzlich verwischt. Es gilt als ziemlich gleichgültig, ob ein Zwiegespräch rechts oder links oder in der Mitte, im ersten oder zweiten Plane oder im Hintergrunde abgehalten wird. Wenn die Architektur des Hauses dem Regisseur nicht schon den Fingerzeig gibt, ob er die Person rechts oder links auftreten oder abgehen lassen soll, so wird auch darauf wenig geachtet. Dasselbe Tempo geht gewöhnlich durch die ganze Vorstellung von den ersten bis zur Schlußscene. Aus allen diesen Nichtbeobachtungen und Vernachlässigungen hat sich auf diese Weise allmählich eine gewisse Monotonie herausgekümmert, die der Todfeind einer jeden Kunst und vor allem der Todfeind der Dramatik ist.

Es ist ein unberechenbarer Vortheil des Meininger Gastspieles, daß hier wieder einmal ad oculos demonstrirt wird, wie eine volle Wirkung selbst bei schwachen Kräften durch die kunstverständige Vertheilung von Licht und Schatten, durch die Abtönung des Ensembles, durch die gewissenhafte Pflege von solchen Einzelheiten, die man als Kleinigkeiten betrachtet und mißversteht, erzielt wird. Ich möchte es geradezu als einen Gewinn bezeichnen, daß durch die bisweilen recht ungeschickte Veranschaulichung einiger Meininger Künstler die Intentionen des Regisseurs in aller Verständlichkeit uns klar gemacht werden; es schadet nichts, daß man die Fäden sieht, welche das Ganze regieren; denn man kann dabei sehr viel lernen.

Für mich sind die Vorstellungen der Meininger gleichsam ein dramaturgisches Colleg des Herzogs. Je unselbstständiger der Schüler ist, je mehr ich ihm das Erlernte anmerke, desto bequemer wird es mir gemacht, das Wort des Lehrers zu vernehmen.

Mit der „Hermannsschlacht" haben die Meininger ihre zweite Campagne begonnen. Die Bearbeitung von Rudolf Genée, die sich bei der hiesigen Aufführung durchaus bewährt hat, ist nur theilweise benutzt worden.

In drei wesentlichen Punkten sind die Meininger zum Original zurückgekehrt — ich glaube, nicht zum Vortheil des Stückes. Es wäre allerdings eine große Ungerechtigkeit, den Meiningern deshalb einen Vorwurf machen zu wollen. Wer den Bearbeiter verläßt und zum Dichter zurückkehrt, hat immer Recht. Aber praktisch ist es nicht. Die Wirkung, welche die Wiederherstellung des Originals, wie sie von den Meiningern veranstaltet worden ist, bei der Aufführung hervorgebracht hat, ist das glänzendste Lob, welches der Bearbeitung von Rudolf Genée gespendet werden kann. Es hat sich klar gezeigt, wie richtig es war, die Aenderung vorzunehmen und wie sehr das Ganze unter der falsch angebrachten Pietät zu leiden hat.

Genée hat zwei Scenen gestrichen, in welchen der Charakter Hermanns uns in einer geradezu abstoßenden Rohheit sich zeigt. Die erste Scene ist die, in welcher Hermann den römischen Feldherrn Septimius, der ihm zur Führung beigegeben ist, todtschlagen läßt. Septimius kommt arglos zu Hermann, und Hermann nimmt ihm sein Schwert ab. Septimius, der einzige Römer im ganzen Cheruskerhaufen, sieht, daß jeder Widerstand vergeblich ist und stellt sich als Gefangener. Darauf befiehlt Hermann, daß sein Blut das erste sei, welches

„Des Vaterlandes dürren Boden tränke."

Der wehrlose Römer kann an eine solche Barbarei nicht glauben.

„Wie, Du Barbar? Mein Blut? Das wirst Du nicht . . ."

Hermann:

„Warum nicht?"

Septimius (mit Würde):

„Weil ich Dein Gefangener bin,
An Deine Siegerpflicht erinnere ich Dich . . .
Mein Haupt, das wehrlos vor Dir steht,
Soll Deiner Rache heilig sein.
Also gebeut Dir das Gefühl des Rechts
In Deines Busens Blättern aufgeschrieben."

Auf diesen, wie mir scheint, sehr richtigen Einwand, weiß Hermann keine andere Antwort als Schmähungen und das Todesurtheil.

Hermann:

„Du weißt, was Recht ist, Du verfluchter Bube!
Und kamst nach Deutschland unbeleidigt,
Um uns zu unterdrücken.
Nehmt eine Keule doppelten Gewichts
Und schlagt ihn todt!"

Der Dichtung eine gewisse rüde Größe im Hasse abzusprechen, liegt mir fern. In der Darstellung aber ist das einfach scheußlich. Die Beseitigung der Scene, wie sie Genée vorgenommen hat, ist um so berechtigter, als das Interesse an dem armseligen Septimius im Publicum gänzlich erloschen ist, da man sich seiner kaum noch erinnert.

Die zweite Scene, welche die Meininger aus dem Original wiederhergestellt haben, betrifft das Ende des Varus. Ich habe gelegentlich der Aufführung des Kleist'schen Dramas auf dem Hoftheater schon auf die Abweichung aufmerksam gemacht, welche sich Genée gestattet hat, und mein volles Einverständniß mit derselben ausgesprochen. Genée läßt den verwundeten Varus, als der Sieg der Deutschen entschieden ist, sich in sein Schwert stürzen, wie es die geschichtliche Ueberlieferung uns berichtet hat. Bei Kleist wird Varus geradezu ermordet, nicht im ehrlichen Kampfe erschlagen. Hermann und zwei andere deutsche Fürsten dringen gleichzeitig auf Varus ein, der tödtlich verwundet sich dahinschleppt. Hermann

und Varus bereiten sich zum Kampfe, aber Fust, der Fürst der Cimbern, fährt dazwischen und beansprucht die Ehre, den römischen Feldherrn niederzuschlagen. Hermann will sich dies Vorrecht aber nicht entgehen lassen. In Folge dessen bricht Streit aus zwischen Fust und Hermann. Sie dringen mit gezückten Schwertern auf einander ein und Fust bleibt Sieger; Hermann wird an der Hand verwundet; er sieht nun ein, daß es besser ist, das Opfer durch einen heilen Mann abschlachten zu lassen.

„Da nimm ihn hin, man kann ihn Dir vertrauen!"

Während dieses blutigen Streites um die Genugthuung der Mordlust steht der Römer bei Seite und sagt mit der vollen Ueberlegenheit des gebildeten Menschen im Hinblick auf die rohe Sippe:

„Ward solche Schmach im Weltkreis schon erlebt?
Als wär' ich ein gefleckter Hirsch,
Der mit zwölf Enden durch die Forsten bricht."

Darauf besorgt Fust sein Fleischeramt und schlägt Varus todt. Karl Frenzel wünschte in der „Nationalzeitung" die Wiederherstellung dieser Scene, er sah die Streichung ungern. Wenn er die Wirkung der Darstellung dieser Scene hätte beobachten können, würde er seine Meinung vielleicht geändert haben; sie macht einen geradezu empörenden Eindruck. Daß Kleist mit seinem urgesunden Grimme, mit seinem Principe, daß ein jedes, auch das verwerflichste Mittel geheiligt sei durch den Zweck, die Römer aus Deutschland zu verjagen, diese Scene im Jahre 1811 empfinden und schreiben konnte, ist sehr begreiflich; aber ebenso begreiflich ist es, daß sie nach dem Jahre 1871 wieder gestrichen wird. Der Besiegte begreift den radicalen Haß gegen den Unterdrücker, der Sieger darf großmüthig sein.

Noch in einer dritten Scene hat man in Meiningen auf das Original zurückgegriffen, auch hier meines Erachtens ohne Grund. Als Hermann Luitgar mit der Botschaft an

Marbod entsendet, läßt Kleist Hermann sofort, als Unterpfand für die Wahrheit des Bündnisses zwischen Hermann und Marbod, seine beiden Söhne dem Boten mitgeben. Am Schluß der Scene antwortet Luitgar auf Hermanns Frage, ob er sonst noch Bedenken habe, es schiene ihm ein Wagestück, daß er allein der Träger einer so wichtigen Mittheilung sein solle; das Schicksal des ganzen Heeres stehe so zu sagen auf zwei Augen; wenn der Bote sein Ziel nicht erreiche und Marbod nicht benachrichtigt würde, so wurde der ganze Schlachtplan Hermanns vereitelt. Luitgar räth dazu, noch durch mehrere zuverlässige Boten dieselbe Kunde an Marbod bringen zu lassen. Hermann antwortet darauf mit blindem heidnischem Vertrauen auf den Beistand der Götter:

„Du gehst allein! Und triffst Du mit der Botschaft
Zu spät bei Marbod oder gar nicht ein,
Sei's! Mein Geschick ist's, das ich tragen werde."

Genée hat diese Scene verändert. Er ruft das Bedenken, daß Luitgar sein Ziel nicht erreichen werde, gar nicht wach. Bei ihm verläuft die Scene so: Hermann theilt Luitgar den Schlachtplan, den er dem Marbod zu überbringen hat, mit, und dann erst, als Luitgar zögert und Hermann ihn fragt, ob er denn irgend ein Bedenken zu äußern habe, antwortet Luitgar: es wäre doch möglich, daß Marbod der Botschaft nicht traue, daß er sich auf bloße geschriebene Worte nicht verlassen werde. Darauf entgegnet Hermann:

„Nimm diesen Dolch, und mit dem Dolch wirst Du
Zugleich auch meine beiden blonden Jungen
Rinold und Adelhard dem Marbod übergeben,
Damit der Suevenfürst mir Glauben schenke.
Wenn er erkennt, daß ich nicht wahrhaft bin,
So soll er diesen Dolch sofort ergreifen
Und meine beiden Knaben tödten."

Durch diese Aenderung kommt eine wirkliche Steigerung in die Scene; sie ist ungleich dramatischer als das Original,

und der Dichter selbst würde derselben seine Zustimmung sicherlich nicht versagt haben.

In anderen Punkten sind die Meininger wie Genée vom Original abgewichen, ohne jedoch Genées Vorschläge zu acceptiren. Auch hier sehe ich den Grund, die Genée'sche Bearbeitung preiszugeben, nicht ein. Ich finde die Genée'schen Veränderungen viel besser. Die Wiederholung der Strophen des Bardengesangs durch Hermann nach der ersten Strophe und zum Schlusse, wie sie Genée vorgeschlagen hat, ist von durchgreifender theatralischer Wirkung; die Wiederholung der letzten beiden Zeilen durch den Chor, wie in der Meininger Bearbeitung, ist opernhafter und weniger effectvoll.

Wie schon in dem einen erwähnten Punkte, so ist noch in einem andern die Meininger Bearbeitung den Rathschlägen Karl Frenzels gefolgt. Das „Thuschen", das dem Ohr des Kritikers der „Nationalzeitung" gar zu spießbürgerlich klang, ist hier beseitigt; ich glaube, wiederum nicht zum Vortheile der Dichtung. Gewiß befremdet im ersten Augenblicke dieses Zärtlichkeitsdiminutiv für das cheruskische Weib; aber sobald dieser erste befremdliche Eindruck überwunden ist, kommt durch diese familiäre Ausdrucksweise in die Zwiegespräche zwischen Hermann und Thusnelda eine behagliche, gemüthliche, echt deutsche Stimmung, welche mit dem Inhalte dieser Gespräche durchaus harmonirt und zu den übrigen patriotisch erregten und oft im edelsten Pathos gehaltenen Scenen einen durchaus wirksamen Gegensatz herstellt. Nach meinem Dafürhalten würden die Meininger gut gethan haben, wenn sie die Genée'sche Bearbeitung pure acceptirt hätten.

Den Vergleichen zwischen der Darstellung der einzelnen Rollen auf der Hofbühne und auf dem Friedrich-Wilhelmstädtischen Theater weiche ich absichtlich aus.

Das Meininger Gastspiel ist für mich viel zu interessant, als daß ich persönliche Fragen von untergeordnetem Interesse dabei erörtern möchte; der Vergleich würde außerdem bei der

Verschiedenartigkeit der künstlerischen Bedeutung der Mitglieder von hüben und drüben kaum statthaft sein.

Wenn ich vorher sagte, daß die unselbstständige Wiedergabe der Intentionen der Regie für das lernbegierige Auditorium als ein Gewinn zu betrachten sei, da in dieser Unselbstständigkeit des gelehrigen Schülers die Absichten des Meisters am deutlichsten würden, so habe ich mit diesem Worte schon den Haupttadel über die Darstellung ausgesprochen. Das Spiel der meisten Mitglieder des Meininger Hoftheaters wirkt störend durch die Absichtlichkeit, und zwar durch eine Absichtlichkeit, die nicht aus dem eigenen, sondern aus einem fremden Willen hervorgegangen ist. Ich habe während der Aufführung bisweilen an das köstliche Bild von Süß denken müssen — an das erstaunte Gesicht der Henne, die ein untergeschobenes Entenei ausgebrütet hat und zu ihrer unglaublichen Ueberraschung aus der durchbrochenen Schale plötzlich ein ihr wildfremdes und nicht blutsverwandtes Geschöpf hervorkriechen sieht. Was hie und da gesagt wurde, war unzweifelhaft richtig intendirt, aber es machte den Eindruck, als ob die richtige Intention diejenigen, die sie wiederzugeben berufen waren, selbst überraschte. Es war nicht selbstempfunden, bisweilen nicht einmal nachempfunden, sondern auf Treu und Glauben acceptirt.

Von den großen Rollen gefiel mir am wenigsten der Varus; hier habe ich auch die Intention nicht fassen können — der feingesittete hochgebildete Römer steht doch dem Theaterbösewicht in des Wortes vorstädtischer Bedeutung so fern, wie nur irgend möglich —; von den kleinen am meisten das überaus wirkungsvoll dargestellte Weib aus dem Volke. Wie weit es durch unermüdliche, treue und gewissenhafte Arbeit auch bei Wesen von noch nicht völlig entwickeltem Denkvermögen zu bringen ist, „das zeigt sich an den Kinden", wie Richard Wagner sagt. Die Rolle des Rinold, welche der oder die kleine Godeck spielte, war in ihrer Art eine Glanzleistung.

Sehr hübsch war übrigens, daß das Kind, als es Marbods Worte wiederholt, auch dessen Gesten und Accente nachzuahmen beflissen ist.

Die Inscenirung läßt sich von der Ausstattung selbst, namentlich bei den Meiningern, wo Beides zur wirklichen Kunst geworden ist, kaum trennen. Wenn ich in den Kritiken lese, daß die Ausstattung geschichtlich so treu wie nur möglich war, so kann ich ein Lächeln kaum unterdrücken. Wer vermag denn festzustellen, ob die Costüme, ob die Geräthschaften, Werkzeuge und Waffen, ob die Räumlichkeiten, wie wir sie hier sehen, denen der Urväter im Teutoburgerwalde genau, oder ungefähr genau, oder gar nicht entsprochen haben?

Ob sich das Studium der kundigen Thebaner wohl weit über die Lectüre der Costümkunde von Hermann Weiß erstreckt hat? Und da ist gerade eine angebliche Statue der Thusnelda abgebildet und eine Beschreibung hinzugefügt, welche mit dem Costüme, das wir auf der Bühne sehen, durchaus nicht übereinstimmt, nicht übereinstimmen kann, da es sich mit unseren heutigen Anschauungen doch wohl nicht vertragen würde, ein Weib in einem Kleide zu sehen, welches längst der Seiten von den Hüften an aufwärts offen ist, und bei dem die eine Brust vollkommen entblößt ist. Die männliche Kleidung, wie sie bei Weiß aus derselben Zeit geschildert wird, ist so entsetzlich häßlich, daß sie, wenn auch wahr, niemals imitirt werden dürfte. Nach dieser Quelle ist mit Sicherheit anzunehmen, daß die gallischen und germanischen Männer jener Zeit die entsetzlichen Hosen getragen haben, auf die wir nach 1800 Jahren glücklich zurückgekommen sind.

Ich frage mich niemals, wenn ich ein Stück sehe, das in unvordenklichen Zeiten spielt, ob die Costüme u. s. w. historisch richtig sind oder nicht. Es kümmert mich nur, ob das, was ich sehe, den richtigen Eindruck macht. Ein Theater ist kein archäologisches Museum, und es ist ganz gleichgültig, ob kleine Verstöße gegen die historische Treue in den Costümen vor-

kommen oder nicht, vollends gleichgültig bei Kleist. Wenn in der „Hermannsschlacht" von der Hexe von Endor die Rede ist; wenn Kleists Hermann sich selbst vergleicht mit einem Handlungsreisenden:

„Nun bin ich fertig, wie ein Reisender;
Cheruska, wie es steht und liegt,
Kommt mir wie eingepackt in eine Kiste vor;
Um einen Wechsel könnt' ich es verkaufen" —

wenn solche schreiende Anachronismen vom Dichter begangen werden, dann, meine ich, hat es wenig Werth, ob der Garderobier mit pedantischer Genauigkeit darauf achtet, daß die Litze, mit der das Gewand besetzt ist, die historisch richtige Breite hat, und daß die Schuhe nicht etwa anachronistische Nähte haben, sondern aus einem Stücke Filz altgermanisch nathlos getrieben sind. Ueberlassen wir diese Spitzfindigkeiten den Alterthümlern, den Forschern, den Gelehrten! Wir ungelehrtes, einfaches Publicum brauchen uns darum nicht zu kümmern. Wir haben uns nur zu fragen: Ist es ein Bild? Ja oder nein?

In Beziehung auf die malerische Wirkung sind die Meininger der Meisterschaft aber so nahe wie möglich.

Seltsamerweise haben sich die Meininger aber gerade einige derjenigen Scenen, mit welchen sich vor Allem eine große malerische Wirkung erzielen läßt, entgehen lassen. Vollkommen gelungen und von geradezu bewältigender Schönheit ist der Einzug der Römer in Teutoburg. Die Decoration der Meininger ist ungleich vortheilhafter als die des Hoftheaters. Die Decorationen unserer königlichen Bühne, so schön sie sind, laboriren nach meinem Geschmacke fast alle an einer gewissen übertriebenen lichten Klarheit und farblosen Sauberkeit, welche den Beschauer nicht recht erwärmt. Es kommt dazu die verhältnißmäßig große Bühne. Für die Gruppirung ist der kleine, gemüthliche Raum des Friedrich-Wilhelmstädtischen Theaters ungleich günstiger.

Die Decoration im zweiten Acte, der Platz an der Ortslinde in Teutoburg, ist in ihrer warmen Färbung und in der Composition, der geschickten Benutzung des Raumes wunderschön. Rechts das Blockhaus Hermanns, das auf Pfählen erbaut ist und von dem eine Holztreppe herabführt — als Fürstenwohnung auch äußerlich erkenntlich an den Schnitzereien, mit welchen das Gebälk geziert ist; in der Mitte die riesige Linde, deren üppiges Blätterdach, von schönlinigen Zweigen und Aesten getragen, nahezu den ganzen Platz beschattet; darunter der Brunnen; — im Hintergrunde ein aufgeworfener Hügel mit einem Pfahlgehege, welches das Gehöft des Fürsten von den Nachbargehöften trennt; — links die Landstraße, welche in der Diagonale nach dem Hintergrunde rechts über die Bühne geht; — rechts hinten Hütten des Dorfes. Der ohnehin nicht große Raum der Bühne ist durch die bedeutenden Versatzstücke so in Anspruch genommen, daß der Spielraum auf ein Minimum reducirt wird; die mitspielenden Personen kommen also in gemüthlich nahe Berührung, und das ist gerade für diesen Act, in welchem sich unter anderem das köstliche Zwiegespräch zwischen Hermann und Thusnelda befindet, von großer Wichtigkeit. Außerdem kann bei dieser Beschaffenheit der Scene mit einem verhältnißmäßig geringen Aufwande von Personal die Massenwirkung hervorgebracht werden, welche bei dem Einzuge der Römer erforderlich ist.

So drängen sich denn, sobald die Kunde von dem Einmarsche der Fremden sich verbreitet, die Cherusker im zweiten Plane und weiter hinten dicht zusammen, und als nun die römischen Soldaten in anscheinend unabsehbarer Masse von vorn links nach hinten rechts über die Bühne ziehen — ohne ihr Gesicht dem Publicum zuzuwenden, halb verdeckt von den herbeigelaufenen neugierigen Deutschen — als im Vordergrunde Hermann und Thusnelda den römischen Feldherrn Varus und sein Gefolge bewillkommnen, und während dem das Schauspiel hinten seinen ungestörten Fortgang nimmt, da bietet sich dem

Auge ein ebenso realistisch richtiges als künstlerisch schönes Bild dar. In dieser Scene haben die Meininger die Leistungen des Schauspielhauses entschieden übertroffen. Ich bemerkte schon in meiner früheren Besprechung der „Hermannsschlacht", daß ich den Vorbeimarsch der Römer im Paradeschritte sowohl nicht für richtig als auch für unwirksam hielte. Ferner wurde dort die Wirkung dadurch noch beeinträchtigt, daß die Römer in der Parallellinie mit der Rampe von rechts nach links über die Bühne zogen, während hier — vielleicht in Berücksichtigung von Samsons Observations sur l'art de la mise en scène, der für die Aufzüge immer die Diagonale vorschreibt — die schräge Richtung gewählt war.

Nach dem imponirenden Schlusse des zweiten Actes, der mit Recht enthusiastischen Beifall hervorrief, waren die Erwartungen des Publicums auf's höchste gespannt. Wußte man doch, daß die für eine stimmungsvolle Wiedergabe bedeutsamsten Scenen noch ausstanden: die Ermordung Hallys, die nächtliche Scene mit dem gespenstischen Erscheinen der Alraune und der Aufbruch der Deutschen zum Kampfe mit den Barden, welche den jungen Tag begrüßen. Mit allen diesen Scenen hatte das Schauspielhaus eine große Wirkung hervorgebracht. Bei der Specialität der Meininger erwartete man von der Bühnenwirkung, soweit sie durch schöne Aeußerlichkeit gehoben und verstärkt werden kann, noch mehr. Diese Erwartung wurde gänzlich getäuscht. Wer ohne Voreingenommenheit über diese drei Scenen spricht, kann nicht anders, als der Wahrheit gemäß bestätigen, daß denselben in der Meininger Aufführung die Stimmung fehlte, und daß der Zuschauer nicht zu dem poetischen Wohlbehagen kam, das er früher bei diesen Scenen empfunden hatte.

Die nächtliche Scene in Teutoburg, die Tödtung der geschändeten Hally durch ihren Vater, wurde von Anfang bis zu Ende im Flüstertone gesprochen. Zu Beginn ist es richtig, am Schlusse ist es falsch. Zunächst gemahnt Hermann

das lebhaft erregte Volk zur Ruhe: „Still! Die Luft, Du weißt, hat Ohren". — Wenn ein Volkstumul tentsteht, müssen ja die römischen Wachen aufmerksam werden. Aber diese Nebensache darf nie und nimmer zur Hauptsache werden. Die Bühne ist nun einmal so beschaffen, daß sie das Recht hat, gegen sehr berechtigte Bedenken des gewöhnlichen Lebens zu verstoßen. Wenn der Dichter die Besorgniß aufgibt, daß die Römer von dem Tumulte geweckt werden, braucht sich der Regisseur keine grauen Haare darüber wachsen zu lassen. Wer die Dichtung unbefangen liest, wird sich sagen, daß Kleist nicht im entferntesten daran gedacht hat, daß der Schrei der Rache, der am Schlusse der Scene ausgestoßen wird, im pianissimo vorgetragen werden soll. Verse wie:

„Der Sturmwind wird, die Waldungen durchbrausend,
„Empörung!" rufen, und die See,
Des Landes Ribben schlagend: „Freiheit!" brüllen"

lassen sich nicht mit gedämpfter Stimme vortragen; und wenn das Volk darauf einsetzt:

„Empörung! Rache! Freiheit!"

so überwiegt das Gefühl, den Feind aus dem Lande zu schlagen, die ängstliche Besorgniß, daß er es hören könnte.

Und außerdem, was ist denn das überhaupt für ein Realismus? Man läßt die Leute aus realistischen Bedenklichkeiten leise sprechen, und gleichzeitig wird darauf geachtet, daß das Volk scharf scandirend nach dem Tacte die einzelnen Wörter zusammenspricht, gleichsam als ob es einen Chor ohne Noten sänge. Wenn die Bühne das Recht hat, hier gegen die Wahrheit und Wahrscheinlichkeit sich aufzulehnen, so darf sie es auch da. Es ist die Scene dichterisch als Volkstumult gedacht und soll so dargestellt werden. Auch aus äußerlichen Gründen empfiehlt sich, daß das piano, welches zehn Minuten lang anhält, beseitigt werde. Es ist langweilig. Man läßt sich einen Satz mit Sourdinen, der drei Minuten dauert, gefallen, aber einen ganzen Act mit gedämpften Streich- und

gestopften Blasinstrumenten anzuhören, würde eine entsetzliche Qual sein.

Die Scene, in welcher dem verirrten Varus die Alraune im Walde begegnet, wurde sowohl durch das Spiel der beiden Hauptbetheiligten als durch die ungünstige Beleuchtung um den Effect gebracht. Unheimlichkeit ist etwas künstlerisch sehr Schönes, aber — pas trope n'en faut. Die weise Frau erinnerte an die Zeichnungen von Wilhelm Busch, und die sind bekanntlich nichts weniger als unheimlich.

Ebenso nüchtern und stimmungslos war der Aufbruch der Deutschen zur Schlacht. Die Meininger, welche gewöhnlich Beleuchtungseffecte so vorzüglich zu verwerthen wissen, haben in dieser Scene kein Zeugniß ihrer Virtuosität abgelegt. Gerade die Stunde, in welche Kleist diese Scene verlegt — das Ende der Nacht und die erste Dämmerung des Morgens —, eignet sich vorzüglich zu einer pittoresken Wirkung durch die Beleuchtung. Das nächtliche Dunkel, das sich allmählich lichtet, und zuerst durch die matten Vorboten der Morgenröthe verscheucht wird, bis es in das rosige Licht der ersten heißfarbigen Strahlen übergeht — das hätte doch etwas für die Meininger sein sollen; aber es war nichts oder doch sehr wenig. Auch die Composition des Bardengesanges trug nichts dazu bei, die Stimmung zu erhöhen; — kurz und gut das ganze Arrangement war matt. — Sehr schön dagegen war die Decoration im letzten Acte: Teutoburg in Trümmern.

Mit großem Geschicke und großer Sorgfalt waren wiederum die Ensemblescenen inscenirt. Die Meininger haben sich durch die Pflege dieser Einzelheit ein wirkliches Verdienst erworben. Die Apathie der Massen an den wichtigsten Vorgängen auf der Bühne, die so oft einen störenden Eindruck machte, ist jetzt aus allen Berliner Theatern — auch aus den kleinen — verschwunden. Bei den Aufführungen der Meininger nimmt der Zuschauer wahr, wie jede einzelne der auf der Bühne befindlichen Personen an den Vorgängen, welche die

Sprecher bewegen, Theilnahme hegt, und so ist es richtig. Daß der Ausdruck dieser Theilnahme bei den Statisten oft ein übertriebener ist, ist freilich ebenso richtig. Die Meininger Regie sollte darauf achten, daß die Bewegungen in den Massen discreter gehalten werden. Dieses ewige Händeringen und Entsetzen, diese beständige Communication der Einzelnen mit einander, dieses Hinweisen auf diesen oder jenen Gegenstand, dieses Sichstoßen, dieser ununterbrochene Ausdruck der Verwunderung, der Freude oder des tiefsten Schmerzes, der jauchzenden Glückseligkeit oder des Grausens — mit einem Worte: dieses Zuviel des stummen Spieles muß noch sehr bedeutend gemindert werden, um künstlerisch zu sein.

Heinrich v. Kleist.

IV.

„Penthesilea."

Vor der Aufführung.

— April 1876. —

Noch vor einem Jahre galt es als ausgemacht, daß Kleists „Hermannsschlacht" trotz aller ihrer dichterischen Vorzüge für die Bühne so gut wie verloren sei. Das Königliche Schauspielhaus und die Meininger haben den Beweis des Gegentheils so siegreich wie nur möglich erbracht. Diesem Umstand mag es zuzuschreiben sein, daß neuerdings verschiedene Bühnen es unternommen haben, andere wenig aufgeführte Kleist'sche Dramen, namentlich die „Schroffenstein", wieder für das Repertoire zu gewinnen; es mag das auch die Anregung dazu gewesen sein, mit dem merkwürdigen Drama „Penthesilea", das, soviel ich weiß, überhaupt noch nicht aufgeführt worden ist, jetzt die Darstellung zu versuchen. Ich schreibe diese Zeilen am Vorabende dieses Versuchs. Für heute will ich mich lediglich mit der Dichtung beschäftigen ohne Rücksicht auf ihre Aufführbarkeit.

Man würde es bezweifeln, vielleicht sogar geradezu verneinen dürfen, ob Kleist die Aufführung dieses Dramas für möglich gehalten hat, wenn nicht aus der Hand des Dichters

selbst ein Zeugniß dafür vorläge. Nach einer Richtung hin bietet die Dichtung der Darstellung allerdings gar keine Schwierigkeiten: nach der formalen. Die Einheitlichkeit des Ortes, der Zeit und der Handlung ist durchaus gewahrt: die Einheit des Ortes so vollständig, daß der Vorhang während des ganzen Dramas nicht fällt, und daß die Eintheilung in die theaterüblichen „Aufzüge" vom Bearbeiter hat vorgenommen werden müssen.

Aber der Stoff ist so eigenthümlicher Natur, so wild und gewaltsam, daß mir die Gründe, welche diese herrliche Dichtung bisher von der Bühne fern gehalten haben, jedenfalls viel einleuchtender sind als die modificirenden Veranstaltungen, die nothwendig erscheinen, um „Penthesilea" mit dem Geschmacke unseres Parquets in Einklang zu bringen. Dabei ist dieser Stoff von Kleist mit einer solchen poetischen Kraft bewältigt worden, daß jeder Bearbeiter mit Scheu und dem Gefühl einer gewissen Unzulänglichkeit diese fertige, machtvolle Gestaltung zur Hand nehmen muß.

An eine „Penthesilea" in usum Delphini hat Kleist sicherlich nicht gedacht. Für wahrscheinlicher hat er es gehalten, daß unser ganzes Theater umgeformt, daß ein neues Publicum für dasselbe herangebildet, als daß sein Drama mit unseren Anschauungen in eine wohlgefällige Uebereinstimmung gesetzt werde. „Ob es (das Stück — er meint „Penthesilea") bei den Forderungen, die das Publicum an die Bühne macht, gegeben werden wird, ist eine Frage, die die Zeit entscheiden muß," schrieb er an eine Freundin. „Ich glaube es nicht, und wünsche es auch nicht, so lange die Kräfte unserer Schauspieler auf nichts geübt werden, als Naturen, wie die Kotzebue'schen und Iffland'schen, nachzuahmen. Wenn man es recht untersucht, so sind zuletzt die Frauen an dem ganzen Verfall unserer Bühne schuld, und sie sollten entweder gar nicht in das Schauspiel gehen, oder es müßten eigene Bühnen für sie abgesondert von den Männern errichtet werden. Ihre Anforderungen an

Sittlichkeit und Moral vernichten das Wesen des Dramas, und niemals hätte sich das Wesen der griechischen Bühne entwickelt, wenn sie nicht ganz davon ausgeschlossen gewesen wären."

Dasselbe Programm, das Kleist hier aufstellt, ist neuerdings und in allem Ernste auch von dem jüngeren Dumas entwickelt worden. Auch Dumas plaidirt in mehreren Vorreden zu einigen seiner neuesten Stücke dafür, daß man die jungen Mädchen nicht in's Theater führe; den verheiratheten Frauen will er allenfalls den Zutritt noch gestatten.

Wie man aus dem oben angeführten Ausspruche ersieht, hat sich Kleist in den traurigen Gedanken ergeben, daß seine Dichtung von der Darstellung den belebenden Odem einstweilen nicht, vielleicht niemals empfangen werde. Die Idee, daß er den ganzen, fest gefügten Körper seines Dramas nach dem Prokrustesbette des Theaterbedürfnisses zurechtrenken solle, kommt ihm überhaupt nicht. Er hat nur die ungenügende Darstellung im Auge. Er traut den Schauspielern seiner Zeit, die hauptsächlich in der Wiedergabe kleinbürgerlicher Charaktere ihre Stärke finden, nicht zu, die über Menschliches hinausragenden Gestalten einer Penthesilea, einer Prothoe, eines Achilles zu verkörpern.

Es mag ihm hart angekommen sein, sich auch diesmal mit dem unfreundlichen Geschick zurecht zu finden, denn „Penthesilea" lag ihm besonders am Herzen. „Es ist wahr," schreibt er, „mein innerstes Wesen liegt darin: der ganze Schmerz zugleich und Glanz meiner Seele."

Er hat Recht!

Durch alle Adern dieses Stückes jagt das wilde feurige Blut des gegen die Gewöhnlichkeit, gegen das Festgesetzte sich aufbäumenden trotzigen Genies. Man glaubt den Dichter selbst zu hören, seinen eigensten Schmerzensschrei, wenn Penthesilea spricht:

„Das Unglück, sagt man, läutert die Gemüther,
Ich, du Geliebte, ich empfand es nicht;
Erbittert hat es Göttern mich und Menschen
In unbegriffner Leidenschaft empört.
Wie seltsam war auf jedem Antlitz mir,
Wo ich sie traf, der Freude Spur verhaßt;
Das Kind, das in der Mutter Schoße spielte,
Schien mir verschworen wider meinen Schmerz . . .
Wie möcht' ich Alles jetzt, was mich umringt,
Zufrieden gern und glücklich sehn! Ach Freundin!
Der Mensch kann groß, ein Held im Leiden sein,
Doch göttlich ist es, wenn er selig ist!"

Als dichterisches Werk gehört „Penthesilea" meines Erachtens mit zu dem Allerbedeutendsten, was Kleist geschaffen hat; und ich finde, daß dieser Dichtung die verdiente Würdigung von Seiten unserer Literarhistoriker nicht zu Theil geworden ist. Anders fällt freilich das Urtheil aus, wenn man „Penthesilea" nicht blos nach seinem allgemeinen poetischen Werthe würdigt, sondern speciell als dramatische Dichtung in's Auge faßt. Zwischen der Größe der dichterischen Conception, der Kraft und Gesundheit der Empfindung und des Ausdrucks auf der einen Seite und der Unbedeutendheit der sich oft in's Kleinliche verzettelnden Handlung andererseits besteht hier ein offenbares Mißverhältniß. Theatralisch wird diese Handlung vollends ungenügend dadurch, daß sie zum großen Theil hinter die Coulissen verlegt wird.

Um die Einheit des Ortes zu wahren, hat Kleist zu dem mißlichen Hülfsmittel der Tragödie, der „Berichterstattung durch Boten" seine Zuflucht nehmen müssen. Er hat, wie sich nicht leugnen läßt, mit dieser Art von colorirten Berichterstattungen geradezu Mißbrauch getrieben. So wirksam ein solcher Bericht sein kann — man denke an den „lothringischen Ritter" in der „Jungfrau von Orleans" und an den „schwedischen Hauptmann" in „Wallenstein" —, so sehr ermüdet die Häufung dieser Schilderungen interessanter

Vorgänge, die wir nicht gesehen haben und so gern gesehen hätten.

In der „Penthesilea" befinden sich nicht weniger denn acht solcher ausführlicher Meldungen.

Gleich zu Beginn erzählt uns Odysseus, wie Penthesilea mit den Amazonen heranrückt und gleichzeitig über die Trojaner und Griechen vernichtend herfällt, sowie über ihr erstes Zusammentreffen mit Achilles. Dann schildert Diomedes, wie das gewaltige Weib den Trojaner Deiphobus, der gegen Achill den tödtlichen Streich führen will, niederschmettert. Später kommt eine große Botschaft des Hauptmanns über die Verfolgung des Achilles durch Penthesilea, wie seine Pferde straucheln und wie Penthesilea vergeblich den steilen Fels erklettern will, um den Todfeind zu erreichen. Dann kommt ein Bericht eines Myrmidonen über eine neue Episode des Kampfes. Achill weicht der ihn verfolgenden Amazone jählings aus, diese stürzt und ihre Mitkämpferinnen stürzen über sie. Alsdann berichtet eines der Rosenmädchen über die nahe Schlacht zwischen den Amazonen und den Trojanern. Nun kommt die Oberstin herbeigestürzt und erzählt athemlos, wie besiegt und zerschlagen das tapfere Amazonenheer und Penthesilea gefangen. Auch die endlose Erzählung Penthesileas über die Begründung und die Verfassung des Amazonenstaates und die Mittel und Wege, denselben trotz seiner nur weiblichen Bevölkerung ungeschwächt zu erhalten, läßt sich hier anfügen. Endlich die grausige Erzählung der Meroe über den entsetzlichen Tod des Achill und die Verstümmelung der Leiche.

Was nützt es, daß ein Bericht immer schöner, immer poetischer, immer wunderbarer ist, als der andere! — Diese epischen Perlen gehören nun einmal nicht in die Fassung des Dramas! Und wenn auch das Ohr die Schilderungen über das, was geschehen sein soll, durstig einschlürft, das Auge darbt und verlangt zu sehen, was geschieht.

Aber trotz dieser Mängel zeigt auch „Penthesilea“ den ganzen Dramatiker.

Es sind Scenen in diesem Drama — liebreizende und entsetzliche Scenen, die den großartigsten Schöpfungen der deutschen Dichtung beigesellt werden müssen. Einschmeichelnder und süßer und wahrer zugleich haben Liebende nie gekost, als in der wundervollen Scene, in der die besiegte Penthesilea, die sich Siegerin wähnt, dem Achill ihr Herz erschließt.

Und welche Riesenkraft offenbart sich in dem großartigen 20. Auftritt. Das Schlachtenglück, das Penthesilea zur Gefangenen des Achill gemacht hatte, hat sich gewandt. Achilles hat sich von der Geliebten losreißen und den befreundeten Trojanern anschließen müssen. Aber die Liebe, die Penthesilea in seinem Herzen entzündet, ist stärker als Alles, stärker als der eitle Ruhm, stärker als der Ehrgeiz, seines Volkes Tapferster zu sein. Achill ist, wie ihn Kleist so meisterhaft darstellt, ja nicht nur der fürchterliche und göttliche Peleide, er ist auch ein Mensch, ein liebender, schwacher Mensch und jetzt ist er sogar nichts als das. Nur Ein Gefühl hat jetzt Raum in seiner Brust: er will der Geliebten nahe sein, sie will er in seine Arme schließen. D'rum sendet er ihr den Herold und läßt sie zum Zweikampf herausfordern. Er meint es mit diesem Zweikampf nicht ernst, er will sich gern ergeben, um sich von der süßen Herrin in die lockendste Gefangenschaft führen zu lassen. Penthesilea wird ihn, muß ihn verstehen; sie muß begreifen, daß es eitel Gaukelspiel ist, wenn er die Waffe gegen sie zückt. Aber er irrt sich, Penthesilea mißversteht des Herolds Sendung. Sie glaubt, daß allen Ernstes Achill mit ihr, zu deren Füßen er eben noch gelegen, den tödtlichen Kampf bestehen wolle. Ein unsäglicher Haß, die wildeste Wuth überkommt die Stolze. In wenigen Augenblicken hat der Treulose Alles vergessen können, Alles! Er hat vergessen können den wundervollen Dianatempel unter den rauschenden

Wipfeln der Eichen, in dem sie sich willenlos ihm hinzugeben verheißen hat. Er hat die Rosen, mit denen sie sein Haupt bekränzt, das keusche Symbol ihrer Liebe vergessen können!

„Des Tempels unter Wipfeln denkt er nicht,
Ein steinern Bild hat meine Hand bekränzt!"

Verzweiflung und grenzenlose Wuth überwältigen sie. Sie nimmt die Herausforderung an, sie läßt die hungerigen Hunde entkoppeln und die wilden Elephanten herbeiführen.

„Ihr Sichelwagen, kommt, ihr blinkenden,
Die ihr des Schlachtfelds Erntefest bestellt,
Kommt, kommt in gräul'gem Schnitterreihn herbei!
Und ihr, die ihr der Menschen Saat zerdrescht,
Daß Halm und Korn auf ewig untergehen,
Ihr Meuterscharen, stellt euch um mich her!
Du ganzer Schreckenspomp des Kriegs, dich ruf' ich,
Vernichtender, entsetzlicher, herbei!
Dich Ares ruf' ich jetzt, dich Schrecklichen,
Dich, meines Hauses hohen Gründer, an!
Oh! — — deinen erznen Wagen mir herab:
Wo du der Städte Mauern auch und Thore
Zermalmst, Vertilgergott, gekeilt in Straßen,
Der Menschen Reihen jetzt auch niedertrittst;
Oh! — — deinen erznen Wagen mir herab!
Daß ich den Fuß in seine Muschel setze,
Die Zügel greife, durch die Felder rolle,
Und wie ein Donnerkeil aus Wetterwolken,
Auf dieses Griechen Scheitel niederfalle!"

Und das ist ihr ernst gemeint. Sie beweist es auf der Stelle. Als ihre edelste Gefährtin, die bis in den Tod getreue Prothoe, der mädchenhafte Patroklos dieses weiblichen Achill, nur den Versuch wagt, mit einem schüchternen Worte die Rasende zu besänftigen, legt Penthesilea den Bogen auf die Treueste an, und Prothoe sinkt in den Staub.

Nicht minder großartig ist die Scene, in welcher Pen-

thesilea, nachdem sie sich ausgerast hat, wieder unter den Ihrigen erscheint.

Sie hat Achill getödtet, mit den Hunden hat sie sich auf den Leichnam dessen gestürzt, den sie dereinst geliebt, mit ihren Zähnen zerfleischt sie seine Brust, und nun wankt sie herbei. Es ist vorüber, sie weiß nicht, was geschehen ist. Sie starrt um sich, die Gefährten sprechen zu ihr, sie bewahrt ein fürchterliches Schweigen, sie versteht nicht. Entgeistert und blöde steht sie da. Geängstigt drängen sich die Freundinnen um sie, sie schweigt und schweigt. Nur einmal hebt sie den blutigen Finger auf. Was will sie?

„O Anblick, herzzerreißender als Messer!
Sie wischt sich eine Thräne ab."

Endlich weicht die Nacht von ihren Sinnen, es dämmert das Verständniß allmählich in ihr auf, sie schlägt das Tuch, welches die Leiche Achilles bedeckt, zurück. Wer hat das Uebermenschliche vollbringen, wer diese Leiche verstümmeln und schänden können? Sie will es wissen.

„Ich frage nicht, wer den Lebendigen
Erschlug;
Wer mir den Todten tödtete, frag' ich!
Wer, bei diesem Raube
Die offne Pforte ruchlos mied, durch alle
Schneeweißen Alabasterwände mir
In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,
Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß!
Den will ich meiner Rache opfern."

Nicht nur für das Grausige und Entsetzliche, auch für die reizendste Anmuth, das Einfachste und Schlichteste weiß

Kleist die wahrsten und tiefsten Accente zu finden. Seine Sprache ist wie das volle Orchester, das jede Klangfarbe hervorzurufen im Stande ist. Man kann sagen, er instrumentirt seine Scenen. Wie lieblich flüstert und säuselt es in der entzückenden Rosenscene (sechster Auftritt), während die Priesterinnen der Diana und die Rosenmädchen die Kränze für die Gefangenen winden. Es ist wirklich Musik in dieser Sprache.

Heinrich v. Kleist.

V.

„Penthesilea."

Nach der Aufführung im Kgl. Schauspielhause.

— Anfang Mai 1876. —

„Wie anders wirkt dies Zeichen auf mich ein" — wie anders die „Penthesilea" bei der Aufführung als bei der Lectüre! Die Bedenken, die sich mir während des Lesens der „Penthesilea" in Betreff der Aufführbarkeit dieses Dramas aufdrängten, waren mehr als gerechtfertigte. Darstellung und Bearbeitung haben mir das Kleist'sche Gedicht nahezu entfremdet; und mit der Ueberzeugung, daß wir den von Kleist herbeigesehnten Tagen, die seine Dichtung zur Bühnenreife zeitigen sollen, noch ferne, ferne stehen, habe ich das Schauspielhaus verlassen. Da die vielleicht unüberwindlichen Schwierigkeiten, dieses Stück zur Aufführung zu bringen, in der Dichtung selbst liegen, so wäre es unbillig, die Bearbeitung und die Darstellung in erster Linie verantwortlich zu machen für die ungünstige Aufnahme, die „Penthesilea" gefunden hat; obgleich sich kaum in Abrede stellen läßt, daß man sich einen ernsthafteren und tüchtigeren Bearbeiter als Mosenthal und eine Darstellerin, die das Wesen der „Penthesilea" tiefer als Fräulein Ziegler erfaßt hat, denken kann.

Was Mosenthal, an dessen zweifellos bedeutende dramatische Begabung hier gar nicht erinnert zu werden braucht, dazu veranlaßt hat, sich als Bearbeiter auf dem Zettel zu nennen, ist nicht leicht zu errathen. Seine Betheiligung an der geistigen Arbeit ist verschwindend gering, fast gar nicht wahrnehmbar. Wir wollen ihn nicht darum tadeln, daß er von der sogenannten „nachhelfenden Hand" einen möglichst discreten Gebrauch gemacht hat — einem Dichter wie Kleist das Pensum zu corrigiren, ist immer eine knuffliche Sache — aber die rein äußerlichen Manipulationen, die Mosenthal vorgenommen hat, geben, wie wir glauben, noch keine Anwartschaft auf das Recht, seinen Namen neben den von Heinrich von Kleist zu stellen.

Die Mosenthal'sche Bearbeitung liegt mir nicht vor; sie ist wohl noch nicht gedruckt worden, und es scheint kein Bedürfniß vorhanden zu sein, daß sie gedruckt werde. So viel ich bei dem raschen Lauf der Aufführung habe erfassen können, beruht dieselbe in den folgenden Punkten: Mosenthal hat das Drama, das Kleist ohne Rücksicht auf das Theatralische in eine durch keinen Actschluß unterbrochene Kette gefügt, in drei Acte und einige Verwandlungen getheilt, die Einheitlichkeit des Ortes, die Kleist in dem Gedanken an eine Art griechischer Bühne aufrecht erhalten hatte, zerstört und die verschiedenen wechselvollen Ereignisse des Kampfes auf dem Schlachtfelde bei Troja auch auf verschiedene Gebiete dieses Feldes verlegt. Er führt uns sogar, vielleicht blos um dem Auge, das immer den freien Himmel vor sich sieht, eine Abwechselung darzubieten, einmal in das Zelt des Achilles. Er hat starke Striche gemacht, die Reden verschiedener griechischer Soldaten einem einzigen, „Adrast" geheißen, in den Mund gelegt und hat endlich einige energische Ausdrücke durch schwächlichere, unanstößigere, hoftheaterfähige ersetzt.

Das Alles würde jeder einigermaßen gebildete Regisseur gerade so gut gemacht haben können wie Mosenthal.

Nothwendig erscheinen von diesen Vornehmungen nur die Striche und die Eintheilung in Acte. Man muß anerkennen, daß diese letztere sogar recht geschickt von Mosenthal vorgenommen worden ist.

Der erste Act schließt mit dem fünften Auftritt, mit dem Aufbruch der Penthesilea zum Kampf gegen die Griechen.

„Wohlan, wir kämpfen, siegen mit einander,
Wir beide oder keine, und die Losung
Ist: Rosen für die Scheitel unsrer Helden,
Oder Cypressen für die unsrigen!"

Der zweite Act beginnt dann mit dem stimmungsvollen Bilde der Rosenflechterinnen. Der schöne Gegenstand, wie er in der Dichtung wirkt, wird allerdings durch die Pause ganz aufgehoben. Den Schluß des zweiten Actes (Beginn des 19. Auftritts) bildet das Triumphgeschrei der Amazonen, das die aus der Gefangenschaft des Achill befreite Penthesilea begrüßt.

Der Act-Schluß ist gut, aber der folgende Act-Anfang ist schlecht. Die Worte der Penthesilea:

„Verflucht sei dieser schändliche Triumph mir!"

mit denen dieser dritte Aufzug anhebt, haben eben nur dann einen Sinn, wenn sie sich unmittelbar an den Jubelruf der Amazonen:

„Triumph, Triumph, Triumph! Sie ist gerettet"

anschließen. Wenn nach diesem Geschrei der Vorhang herunterrauscht und sich nach 10 Minuten wieder hebt, so weiß man kaum noch, von welchem „schändlichen Triumph" Penthesilea spricht, und was sie zu der entsetzlichen Verfluchung veranlaßt. Aber es mag allerdings sehr schwer sein, solche Unzukömmlichkeiten zu vermeiden. Kleist hat eben offenbar nicht daran gedacht, daß ein Stück Tuch sich zwischen die Zuschauer und sein Drama drängen solle.

Weshalb aber Mosenthal innerhalb der Acte noch Verwandlungen angeordnet hat, das ist kaum zu fassen.

Die Aufgabe des Bearbeiters hat man bisher gemeiniglich

dahin aufgefaßt: die complicirte Arbeit des Dichters, der ohne Rücksicht auf die Gebote der praktischen Bühne schreibt, zu vereinfachen und mit diesen Geboten in Einklang zu bringen; niemals aber so, daß der Bearbeiter die einfache dichterische Schöpfung compliciren und bühnenschwierig machen solle. Wozu also diese Verwandlungen, die nicht nur entbehrlich, sondern zum Theil sogar vollständig widersinnig sind?

Gleich im ersten Acte werden wir mit einer solchen begnadigt. Um den Auftritt der Penthesilea auch optisch würdig vorzubereiten, werden ein paar Versatzstücke, Hügel und dergleichen, vorgeschoben, ein paar Bäume aus dem Himmel heruntergelassen, mit einem Worte: die Scene wird verwandelt. Dies ist um so scharfsinniger, als Kleist die Nichtverwandlung so deutlich wie möglich in der Dichtung selbst bezeichnet. Ein Grieche kommt mit der Meldung:

„Penthesilea naht sich dir, Pelide! . . .
Zu Fuße schreitet sie heran,
Doch ihr zur Seite stampft der Perser schon."

Darauf versetzt Achilles:

„Wohlan! so schafft auch mir ein Roß, ihr Freunde:
Folgt, meine tapfern Myrmidonen, mir!"

und geht mit dem Gefolge ab. Gleich darauf treten die Amazonen mit Penthesilea an der Spitze von links auf. Was hier die Verwandlung bedeuten soll, verstehe ich nicht. Der Bote meldet, daß Penthesilea diesem Ort nahe, darauf verschwindet dieser Ort, und Penthesilea kommt doch.

Die Verwandlung nach dem 20. Auftritt scheint keinem anderen Bedürfniß zu entsprechen als dem, der Darstellerin der Penthesilea einen oder mehrere Hervorrufe zu ermöglichen. Nach dem besinnungslosen Aufschrei der Penthesilea zur Rache:

„O! deinen erznen Wagen mir herab!
Daß ich den Fuß in seine Muschel setze,
Die Zügel greife, durch die Felder rolle,
Und wie ein Donnerkeil aus Wetterwolken
Auf dieses Griechen Scheitel niederfalle!"

fällt der Zwischenvorhang. Ich bemerke, daß in diesem Falle Mosenthal den Versuch gemacht hat, Kleist noch zu verstärken. Er verändert den letzten Vers:

„Auf dieses Griechen Scheitel schmetternd falle!"

Ich meine, es schmettert schon so genug.

Bei Kleist folgt nun die ergreifende Scene, in der Penthesilea in der Raserei sogar auf ihre treueste Freundin Prothoe den Bogen anlegt. Unter heftigen Gewitterschlägen geht sie mit dem ganzen Kriegstroß ab, und es folgt nun wieder in äußerst wirksamem Gegensatze eine höchst gemüthliche und behagliche Scene zwischen Achill und Diomedes. Diese Scene hat Mosenthal in das Zelt verlegt und ist dadurch gezwungen worden, unmittelbar darauf noch einmal die Scene verwandeln zu lassen. Dadurch wird der eine Aufzug noch in drei Theile zerhackt.

Die Nothwendigkeit, in der Kleist'schen Dichtung mit ihren endlosen Schilderungen zu streichen, leuchtet Jedem ein. Es hätte vielleicht noch Manches gestrichen werden können, was wir von der Bühne herab gehört haben. Aber ob gerade so gestrichen werden mußte, wie Mosenthal es von Zeit zu Zeit gethan hat, das erscheint sehr fraglich. Es sind Schönheiten durch den Rothstift getilgt worden, die unbedingt, wenn man einmal „Penthesilea" aufführen wollte, hätten beibehalten werden müssen. Der Dichter ist oft auf das Empfindlichste gekränkt und geschädigt worden. Wenn einmal der Bericht des Odysseus beibehalten wird, verlange ich und darf verlangen, daß die schönsten Verse desselben unverfälscht und unverwässert bestehen bleiben. Mosenthal läßt, wenn mich mein Gedächtniß nicht täuscht, Odysseus also berichten:

„Jetzt hebt
Ein Kampf an wie er, seit die Furien walten,
Noch nicht gekämpft ward auf der Erde Rücken.
So viel ich weiß, giebt es in der Natur
Kraft blos und ihren Widerstand. Doch hier
Zeigt ein ergrimmter Feind von beiden sich.

Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen,
Sich hinter eines Griechen Schild ꝛc."

Man wird mir zugeben, daß die Bemerkung, es gebe in der Natur blos Kraft und ihren Widerstand, und daß sich ein ergrimmter Feind von beiden hier zeige, in diesem Bericht ziemlich unmotivirt und gleichgültig wirkt. Wie aber sagt Kleist? Wie wundervoll ist das Bild, das er für die Penthesilea wählt, die zugleich auf die Trojer und auf die Feinde der Trojer, die Griechen, feindlich eindringt:

„So viel ich weiß, gibt es in der Natur
Kraft blos und ihren Widerstand, nichts Drittes.
Was Gluth des Feuers löscht, löst Wasser siedend
Zu Dampf nicht auf und umgekehrt. Doch hier
Zeigt ein ergrimmter Feind von beiden sich,
Bei dessen Eintritt nicht das Feuer weiß,
Ob's mit dem Wasser rieseln soll, das Wasser,
Ob's mit dem Feuer himmelan soll lecken.
Der Trojer wirft, gedrängt von Amazonen,
Sich hinter eines Griechen Schild ꝛc."

Das lautet denn doch etwas anders! —

Gegen viele gewaltsame Striche läßt sich freilich vom theatralischen Standpunkte aus wenig einwenden. Daß in den einzelnen Reden Vieles fortfallen mußte, mag beklagt werden, aber wird wohl nothwendig gewesen sein. Zwei Schilderungen von Episoden des Kampfes, die erste durch die Griechen, die die Hügel erklommen haben, die zweite durch eines der Rosenmädchen, sind theilweise oder ganz beseitigt worden. Der letzte Bericht soll übrigens bei der ersten Vorstellung, der ich nicht beiwohnte, abgestattet worden sein, aber eine unerwünschte Heiterkeit hervorgerufen haben. Bei der zweiten Aufführung fiel er weg und wurde nicht schmerzlich vermißt. Ganz gestrichen ist auch die Scene, in der die Amazonen die Häupter der gefangenen Griechen mit den von den Rosenmädchen gewundenen Kränzen schmücken. Auch das

mag eine Nothwendigkeit sein. Aber es thut mir leid, daß dadurch einige wundervolle Schönheiten mit ausgemerzt worden sind. Ein Grieche fragt:

„Wollt ihr geschmückt mit Blumen
Gleich Opferthieren uns zur Schlachtbank führen?"

und die Amazone versetzt:

„Zum Tempel euch der Artemis! Was denkt ihr?
In ihren dunklen Eichenhain, wo euer
Entzücken ohne Maß und Ordnung wartet."

„Entzücken ohne Maß und Ordnung"! Schon um dieses einen prachtvollen, echt Kleist'schen Wortes wegen bedaure ich das unbarmherzige Walten des Rothstiftes.

Ganz dasselbe gilt in Betreff der Erzählung der Penthesilea über die Verstümmelung der Amazonen. Ich gebe zu, daß die Erzählung von der Bühne herab peinlich wirken könnte. Ist es aber nicht ein Jammer, daß dabei so reizende, tief poetische Verse wie die folgenden fallen müssen?

„Die ungeheure Sage wäre wahr?"

fragt Achilles, nachdem ihm Penthesilea bestätigt hat, daß sich die Amazonen, um die Kraft des Bogens zu regieren, der rechten Brust berauben.

„Und alle diese blühenden Gestalten,
Die dich umstehn, die Zierden des Geschlechts . . .
Sie sind beraubt, unmenschlich, frevelhaft?

Penthesilea:

Hast du das nicht gewußt?

Achill:

O Königin!
Der Sitz der jungen lieblichen Gefühle,
Um eines Wahns, barbarisch —

Penthesilea:

Sei ganz ruhig!
Sie retteten in diese Linke sich,
Wo sie dem Herzen um so näher wohnen,
Du wirst mir, hoff' ich, deren keins vermissen."

Ueberhaupt kann man von dieser Bearbeitung — ähnlich wie jener berühmte Clavierspieler, der behauptete, wenn er fünf Concerte gäbe, könnte er von den Noten, die unter den Tisch gefallen wären, ein sechstes veranstalten — kann man von diesen Strichen sagen, daß der in den beseitigten Stellen angehäufte Reichthum an Empfindung und poetischer Kraft genügen würde, um einen Dramatiker unserer Tage für mehrere Stücke recht wohlhabend auszustatten.

Aber auch wenn man der Befugniß des Bearbeiters die weitesten Schranken zieht, zu gewissen Strichen, die er vorgenommen hat, war er nicht berechtigt. Zu den für die Charakteristik der Penthesilea wichtigsten Stellen gehört die folgende: Als der Pelide heranstürmt, wird die Fürstin von ihrem Gefolge gedrängt zu entfliehen; sie weicht und wankt nicht. Die Oberpriesterin kann es nicht fassen. Weshalb bleibt sie wie angewurzelt stehen? Weshalb entflieht sie nicht,

„Da Nichts von außen sie, kein Schicksal hält,
Nichts als ihr thöricht Herz —“
„Das ist ihr Schicksal!“

versetzt Prothoe.

„Dir scheinen Eisenbande unzerreißbar,
Nicht wahr? Nun sieh: sie bräche sie vielleicht,
Und das Gefühl doch nicht, das du verspottest.
Was in ihr walten mag, das weiß nur sie,
Und jeder Busen ist, der fühlt, ein Räthsel!“

In diesen Worten gibt der Dichter also zu verstehen, daß er den Aufschluß über manche Unbegreiflichkeiten in dem Handeln seiner Heldin verweigert, daß ihr Walten bestimmt wird durch eine geheimnißvolle und unerklärliche Macht. Das will man aber hören, das muß man hören! Ich habe diese Stelle vermißt und glaube mit Bestimmtheit versichern zu dürfen, daß sie gestrichen ist. Das ist ein Eingriff in die Rechte des Dichters.

Bisweilen hat lediglich die Prüderie den tilgenden Stift

geführt. Penthesilea erzählt Achill, wie sie von ihrer sterbenden Mutter aufgefordert wird, sich den Besieger des Hector auf dem Schlachtfelde als Bräutigam zu werben.

„Sie sagte: „Geh mein süßes Kind! Mars ruft dich!
Du wirst den Peleiden dir bekränzen!
Werd' eine Mutter stolz und froh wie ich." —
Und drückte sanft die Hand mir, und verschied."

Der Vers: „Werd' eine Mutter stolz und froh wie ich", ist gestrichen.

Man weiß, wie Kleist den Achill enden läßt; die rasende Penthesilea zieht dem Arglosen mit ihren Hunden und Elephanten entgegen, hetzt die Meute auf ihn, und stürzt sich „gleich einer Hündin Hunden beigesellt" über ihn.

„Penthesilea, meine Braut, was thust du,
Ist dies das Rosenfest, das du versprachst?"

fragt der sterbende Achill. Sie aber —

„Sie schlägt, die Rüstung ihm vom Leibe reißend,
Den Zahn schlägt sie in seine weiße Brust,
Sie und die Hunde . . . . . . Als ich erschien,
Troff Blut von Mund und Händen ihr herab."

Das ist entsetzlich, schauderhaft; aber wenn man die „Penthesilea" zur Darstellung bringen will, so läßt sich hier nichts ändern.

Was wird aus dieser furchtbaren Schilderung bei Mosenthal?

Anstatt den „Zahn" in seine weiße Brust zu schlagen, schlägt sie die „Arme" um seine weiße Brust und besudelt sich in der blutigen Umarmung.

Dieselben schüchternen Erwägungen mögen bei Mosenthal obgewaltet haben, um die eben so grausigen wie grandiosen Verse der Penthesilea vor der verstümmelten Leiche des Achill zur Nichtigkeit zusammenzustreichen. Penthesilea fragt: „wer ihr den Todten tödtete?" und fährt dann bei Mosenthal ungefähr so fort:

„Wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Den will ich meiner Rache opfern!"

Ich muß Kleists Dichtung hier noch einmal anführen, um zu zeigen, wie hier der Dichter beraubt worden ist.

„Doch wer, o Prothoe, bei diesem Raube
Die offne Pforte ruchlos mied, durch alle
Schneeweißen Alabasterwände mir
In diesen Tempel brach; wer diesen Jüngling,
Das Ebenbild der Götter, so entstellt,
Daß Leben und Verwesung sich nicht streiten,
Wem er gehört, wer ihn so zugerichtet,
Daß ihn das Mitleid nicht beweint, die Liebe
Sich, die unsterbliche, gleich einer Metze,
Im Tod noch untreu, von ihm wenden muß,
Den will ich meiner Rache opfern!"

Gegen einen solchen Strich darf man doch mit Fug und Recht den entschiedensten Protest erheben.

Um der Betheiligung Mosenthals an dem Bühnenwerke „Penthesilea" vollkommen gerecht zu werden, muß ich noch den einen Punkt berühren: die abwiegelnden Milderungen und versuchten Adelungen des Ausdrucks. Auch in dieser Beziehung erscheint mancherlei recht überflüssig. Wenn Kleist Penthesilea auf einem „Pferde" reiten läßt, so ist es nicht nöthig, daß Mosenthal ihr ein „Roß" zur Verfügung stellt. Sagt Kleist, die Botschaft sei die „ödeste", so ist das wohl auch verständlich und des Ersatzmannes, die Botschaft sei die „traurigste", bedarf es nicht. Spricht Kleist vom „Troß von Weibern", so ist nicht ersichtlich, weshalb bei Mosenthal von einem „Heer von Weibern" die Rede ist. Vermuthlich hat Kleist auch wohl gewußt, daß das Amazonenheer aus Weibern besteht, und die poetische Licenz, daß Penthesilea trotzdem diesen Männinnen gegenüber das Masculinum gebraucht, dürfte dem Dichter wohl verstattet werden. Des-

wegen hätte auch wohl Niemand etwas dagegen einzuwenden gehabt, wenn Penthesilea, obgleich sie zu ihren Amazonen spricht, wie bei Kleist gesagt hätte:

„Der Rache weih' ich den, der für sie fleht!"

während es bei Mosenthal heißt:

„Der Rache weih' ich die, die für sie fleht."

Das erscheint doch recht überflüssig, und diese Anhäufung von J-Lauten („ich die, die für sie") klingt außerdem höchst unangenehm. Daß Mosenthal ein paarmal, wo Kleist „verflucht", blos „verwünscht", mag hingehen; aber zimperlich ist es, wenn Mosenthal die Penthesilea sich auf die Spitze des auf den Ida gewälzten Ossa ruhig „hinstellen" läßt, während Kleist sie sagen läßt, daß sie sich auf jenem gefahrvollen Punkt „bloß stellen" wolle, — zimperlich, wenn Mosenthal die energischen Verse Kleists:

„Und das gesammte Mordgeschlecht mit Dolchen
In einer Nacht ward es zu Tod gekitzelt!"

in die recht banalen entkräftet:

„. . . mit Dolchen
In einer Nacht ward es dem Tod geweiht!"

Der Aufbruch der Amazonen zum bräutlichen Streifzuge wird von Kleist ganz wundervoll geschildert. Er findet da wieder eines jener treffenden, dem Gewöhnlichen entnommenen Bilder, wie sie ihm in unerschöpflicher Fülle zuströmen. Die Mädchen, die sich aus demselben Bedürfniß, das bei den Römern den Raub der Sabinerinnen veranlaßte, ihre Männer holen sollen, werden als Marsbräute begrüßt:

„Beschenkt mit Waffen von der Mutter Hand,
Mit Pfeil und Dolch, und allen Gliedern fliegt,
Von emſ'gen Händen rings bedient,
Das erzene Gewand der Hochzeit an.

> Der frohe Tag der Reise wird bestimmt,
> Gedämpfter Tuben Klang ertönt, es schwingt
> Die Schaar der Mädchen flüsternd sich zu Pferd,
> Und still und heimlich, wie auf wollnen Sohlen,
> Geht's in der Nächte Glanz durch Thal und Wald."

Ob dem Bearbeiter die „wollnen Sohlen" — ein Bild, für dessen Anschaulichkeit und liebenswürdige Natürlichkeit ich meine besondere Vorliebe nicht verhehlen will — zu trivial erschienen sind? Ich weiß es nicht. Jedenfalls hat er diesen Vers geändert, und ich glaube so verstanden zu haben:

> „Und still und heimlich, unter leis' Geflüster,
> Gehts in der Nächte Glanz &c."

Das ist, abgesehen von allem Anderen, nicht ganz sinnvoll. Kleist läßt die Mädchen leise flüstern, während sie sich zu Pferde schwingen, dann aber schweigen sie — „und still und heimlich, wie auf wollnen Sohlen", geht's auf und davon. Bei Mosenthal sind sie still und heimlich — und flüstern! „Stockdunkel war's, der Mond schien helle."

Daß Mosenthals Arbeit nicht gelungen ist, soll ihm nicht zum besonderen Vorwurf gemacht werden. Es war von vornherein ein vergebliches Bemühen, und das Bewußtsein, für eine verlorene Sache seine besten Kräfte umsonst einzusetzen, mag ihn gelähmt haben. Ein Gleiches läßt sich auch von der Darstellung sagen.

Die Darstellerin, deren imposante Erscheinung und schönen Mittel sicherlich bei der Frage, ob „Penthesilea" aufgeführt werden könne, entscheidend mitgesprochen haben, Frl. Clara Ziegler, hat sich uns als Amazonenkönigin in einem neuen Lichte nicht gezeigt. Ihre Auffassung, soweit sich dieselbe aus den Betonungen und dem Stärkegrade, den sie ihren einzelnen Reden gibt, erkennen läßt, weicht von der meinigen bisweilen durchaus ab. So setzt sie zum Beispiel alle Kraft ein, um den Befehl zu ertheilen:

„Führt aus der Schaar ihr den Gefangenen,
Lykaon, den Arkadier, herbei!"

Man muß annehmen, daß es sich um etwas ganz Ungewöhnliches handle, daß dies ein entscheidendes Moment in den Thaten der Penthesilea sei. In Wahrheit hat die Sache aber gar nichts auf sich. Penthesilea höhnt Prothoe, die kriegsunlustige, und gibt spöttisch den Befehl, Lykaon, den sich Prothoe erworben, mit der Liebeschmachtenden zusammenzubringen. Dazu bedarf es eines sehr geringen Aufwandes an Stimmmitteln.

Dagegen würde man wohl begreifen, wenn die Schauspielerin die folgenden Verse mit aller Gewalt ihres mächtigen Organs losdonnerte. Wenn einmal geschrieen werden soll, hier oder nie ist die Gelegenheit dazu. Es ist eine der stärksten Hyperbeln, die Kleist gebraucht hat. Penthesilea zerhaut die Kränze, die zum hochzeitlichen Rosenfeste für sie und Achill gewunden werden; denn soeben hat sie erfahren, daß der Tag der Hochzeit für sie noch nicht angebrochen ist. — Sie schäumt auf:

„Daß der Frühling
Verdorrte, daß der Stern, auf dem wir athmen,
Geknickt gleich dieser Rosen eine läge,
Und ich den ganzen Kranz der Welten so
Wie dies Geflecht der Blumen lösen könnte!!"

Energischeres, Stärkeres im Ausdruck ist wohl kaum denkbar. Die Darstellerin scheint durch die sanften Worte: „Frühling", „Stern", „Rosen", „Kranz", „Geflecht von Blumen" dazu verleitet worden zu sein, diesen Ausbruch der äußersten Raserei als eine elegisch bukolische Klage aufzufassen. Sie gab dem Vortrage dieser Verse einen ganz eigenthümlich wehmüthig singenden Ton, der in den lang gezogenen Tönen der Hirtenflöte sein geeignetstes Accompagnement gefunden hätte. — Ihre Erscheinung ist gewaltig; aber zur Entfaltung

von zwei kleidsamen und schönen Costümen bietet die Rolle der Penthesilea beim besten Willen keine Gelegenheit dar. Die Handlung geht ununterbrochen an einem Schlachttage vor sich. Ein Ereigniß drängt das andere, und an jedem einzelnen ist Penthesilea die Hauptbetheiligte. Wir fragen uns: wann hat diese Amazone Zeit, sich umzuziehen? Im fünften Auftritt sehen wir sie im blauen Gewande aufbrechen zum Kampf gegen Achilles. Sie trifft den, den sie sucht, sofort. Im siebenten und achten Aufritt wird uns über den Zweikampf berichtet, und im neunten erscheint sie in rother Gewandung. Es sieht zwar sehr schön aus; aber es geht wirklich nicht.

Auch für die Besetzung der Rolle der Prothoe scheint das Aeußerliche der Schauspielerin mitbestimmend gewesen zu sein; man hat ohne Zweifel der Riesengestalt der Penthesilea eine ebenwüchsige an die Seite stellen wollen, und das hat ja viel für sich. In der Rolle der Prothoe, nach der unsere Darstellerin gelernt hat, muß sich übrigens ein unangenehmer Schreibfehler befinden. Prothoe hat zu sagen:

„Eh' will ich nie dein Antlitz wiedersehen,
Als feig in diesem Augenblick dir eine
Verräth'rin schmeichlerisch zur Seite stehn."

Unsere Prothoe aber declamirte mit sehr scharfer Betonung:

„Eh' will ich nie dein Antlitz wiedersehen
Als feig in diesem Augenblick dir, — mir! —
Verräth'rin schmeichlerisch zur Seite stehn."

An ein Versprechen kann man nicht gut denken, da das „dir, mir!" mit großem Nachdruck, gleichsam als eine Steigerung betont wurde. Aber richtiger wurde es dadurch natürlich nicht, und verständlicher auch nicht.

Die Vorführung des Amazonenschwarmes bietet übrigens Schwierigkeiten, welche die Regie zu überwinden kaum im

Stande ist. Der große und schwermüthige Dichter der „Penthesilea" selbst würde ein Lächeln mit Mühe unterdrückt haben, wenn er jemals auf einer Bühne seine Amazonen hätte auftreten sehen. Er würde sich überzeugt haben, daß zu einer ernsthaften kriegerischen Verwerthung der Chor der Weiber, den eine heutige Bühne zu stellen vermag, nicht geschickt ist. Nur im Ballet oder nur für die Zwecke der Parodie erscheint ein Amazonenheer auf unserer Bühne denkbar. Und ist die Situation auch noch so ernst, und bringt man auch der Dichtung das empfänglichste Gemüth entgegen, — wenn man mit eigenen Augen sieht, wie Odysseus und Diomedes im wilden Schrecken vor dem weiblichen Chorpersonale davonstürzen, so ist es vorbei mit der wahren Stimmung. Man glaubt nicht, daß diese Amazonen in Wahrheit die Lanzen mit der todtbringenden Spitze gegen die Brust eines Achilles richten, man denkt vielmehr unwillkührlich an das Jagdgefolge der Lady Harriet in der „Martha", an jene lustigen Dämchen, die mit dem Pächter Plumket ihre Kurzweil treiben und ihn mit den Lanzenspitzen kitzeln („ihn der Lanzenspitze weihen", würde Mosenthal sagen), oder gar an den emancipirten Chorus aus Indigo: „Wir sind nicht mehr schwache Weiber! Wir sind Räuber!" Kleist hat eben gar keine theatralischen Rücksichten genommen. Für die Darstellung der „Penthesilea" hat ihm ein Zukunftstheater vorgeschwebt, etwa wie es Wagner für seine Zwecke in Baireuth hergerichtet hat, und für dieses Theater würde er wohl auch aus den stärksten Jungfrauen des Landes ein Amazonenheer geworben haben. Er hat sich wegen dieser weitgehenden Forderung auch den ungnädigen Verweis Goethes zugezogen, der an der „Penthesilea" überhaupt keinen Geschmack finden konnte.*)

*) Hoffmann von Fallersleben hat in seinen „Findlingen" diesen Brief Goethes (2. Heft, Seite 179 u. f.) aus Meusebachs Sammlung

Unser „jugendlicher Held", der sich mit dem Kleist'schen Hermann so vertraut gemacht und das realistische Menschlich-Gemüthliche in diesem Charakter so richtig erfaßt hatte, vermochte für den Achill nicht den richtigen Ton zu finden, wie mir scheint. Er nahm den Peliden viel zu schwer und zu conventionell und übersah bei der Darstellung, daß Kleist uns auch diesen Göttlichen menschlich so nahe gebracht hat.

---

mitgetheilt. Der Brief ist so interessant und bezeichnet die Stellung des vornehmen Dichterfürsten dem zügellosen Revolutionär gegenüber so scharf, daß das Schreiben hier wiedergegeben werden mag:

Des Herren von Kleist

Hochwohlgeboren

Dresden.

Ew. Hochwohlgebornen

bin ich sehr dankbar für das übersendete Stück des Phöbus. Die prosaischen Aufsätze, wovon mir einige bekannt waren, haben mir viel Vergnügen gemacht. Mit der Penthesilea kann ich mich noch nicht befreunden. Sie ist aus einem so wunderbaren Geschlecht, und bewegt sich in einer so fremden Region, daß ich mir Zeit nehmen muß, mich in beide zu finden. Auch erlauben Sie mir zu sagen (denn wenn man nicht aufrichtig sein sollte, so wäre es besser, man schwiege gar), daß es mich immer betrübt und bekümmert, wenn ich junge Männer von Geist und Talent sehe, die auf ein Theater warten, welches da kommen soll. Ein Jude, der auf den Messias, ein Christ, der auf das neue Jerusalem, und ein Portugiese, der auf den Dom Sebastian wartet, machen mir kein größeres Mißbehagen. Vor jedem Brettergerüste möchte ich dem wahrhaft theatralischen Genie sagen: hic Rhodus, hic salta! Auf jedem Jahrmarkt getrau ich mir, auf Bolen über Fässer geschichtet, mit Calderons Stücken, mutatis mutandis, der gebildeten und ungebildeten Masse das höchste Vergnügen zu machen. Verzeihen Sie mein Geradezu: es zeugt von meinem aufrichtigen Wohlwollen. Dergleichen Dinge lassen sich freilich mit freundlicheren Tournüren und gefälliger sagen. Ich bin jetzt schon zufrieden, wenn ich nur etwas vom Herzen habe. Nächstens mehr.

Weimar den 1. Februar 1808. Goethe.

Wie Kleists Hermann nicht bloß der große und gewaltige Befreier Germaniens, sondern auch der gemüthliche Hausvater ist, der mit seinem Thuschen allerhand Schnickschnack plaudert, so ist auch sein Achill nicht blos der Pelide, sondern dabei auch ein verliebter Bursche, der, wenn ein schönes Weib auf ihn Eindruck macht, sich seiner göttergleichen Hehrheit schnell entkleidet und recht sterblich verliebt.

Kleist hat seinen Achill gezeichnet, wie Adolf Menzel seinen Christus im Tempel, wahr und begreiflich. Wie der Menzel'sche Christus und seine Umgebung nicht jene ideale Ausdruckslosigkeit, die man als den Charakter des Heiligen in der bildlichen Darstellung zu acceptiren sich gewöhnt hat, zeigen, nicht jene stolze, himmlische Hoheit, die es verschmäht, irdisch interessant und verständlich zu sein, wie es in dem Tempel, den unser großer Maler dargestellt hat, wirklich ganz jüdisch zugeht, wie wir da unter wahrhaften Pharisäern und Schriftgelehrten ein wahrhaftes gottbegnadetes Kind erblicken, das durch kluge Fragen und weise Antworten seine Umgebung in Erstaunen setzt — so ist auch der Achill des Kleist ein wirklich menschliches Wesen, das wir vollständig begreifen können. Als solches tritt er uns vor Allem in der behaglichen Scene entgegen, die unsere Bearbeitung in das Zelt des Achill verlegt hat, in der Unterhaltung zwischen Achill, Diomedes und Odysseus.

Kleist, der wie kaum ein zweiter Dichter des schwungvollen Pathos mächtig ist, spricht hier die allereinfachste und gemüthlichste Sprache. Achill beginnt gleich so:

„Hör', thu' mir den Gefallen, Diomed,
Und sag dem Sittenrichter nichts, dem grämlichen
Odyss', von dem, was ich dir anvertraue;
Mir widersteht's, es macht mir Uebelkeiten,
Wenn ich den Zug um seine Lippen sehe."

In diesem zwanglosen Tone geht es weiter. Unser Darsteller nahm für alle diese Reden die schwersten Accente

und entwickelte da, wo lustige Ueberlegenheit am Platze gewesen wäre, eine meiner Meinung nach ungehörige Energie. Unser Achill ist ja gar nicht so böse und kann unter Umständen scherzen wie ein Abbé galant. Wie reizend begegnet er den Amazonen, die ihre Pfeile gegen ihn gerichtet haben:

„Mit euren Augen trefft ihr sicherer!
Bei den Olympischen, ich scherze nicht!
Ich fühle mich im Innersten getroffen,
Und ein Entwaffneter in jedem Sinne,
Leg' ich zu euren kleinen Füßen mich."

St. Evremond könnte es nicht niedlicher sagen. Ja, Achill hat sogar einen Zug von recht vergnüglicher Frivolität; von Penthesilea sprechend sagt er zu Diomed:

„Auf einen Mond blos will ich ihr
In dem, was sie begehrt, zu Willen sein;
Auf einen oder zwei, mehr nicht. Das wird
Euch ja den alten, meerzerfreßnen Isthmus
Nicht gleich zusammenstürzen!"

Und wie Achill, so auch Penthesilea. Die gewaltige Amazone ruft in ihrer Verzweiflung gerade wie das erste beste verliebte Mädchen aus:

„Staub lieber als ein Weib sein, das nicht reizt!"

Wenn Julian Schmidt das einfach komisch findet und als den „Mißbrauch eines Lustspiels-Motivs zu einem tragischen Effect" bezeichnet, so ist das eine Ansicht wie jede andere — eine Ansicht, die sich hören läßt, ohne daß man sie zu theilen braucht. Aber Julian Schmidt hätte wenigstens richtig citiren sollen. Es heißt nicht bei Kleist, wie er schreibt:

„Lieber gräßlich verwesen als ein Weib sein, das nicht reizt."

Solche Verse hat Kleist nie geschrieben.

Auch Prothoe ist ein echtes Menschenkind, das so einfach spricht, wie es wahr und tief empfindet. Wie rührend spricht sie mit Penthesilea, als sie die mit Staub und Blut bedeckte

Königin aus der sprachlosen Erstarrung in das fühlende Leben zurückrufen will:

„Ach wie man dir dein Handwerk ansieht, Liebe!
Nun freilich, Siegen geht so rein nicht ab,
Und jede Werkstatt kleidet ihren Meister . . .
Du hast es dir recht sauer werden lassen!"

Das eben ist ja das Freundliche dieser großen Kleist'schen Helden, daß sie wie die Riesentochter von den Bergen zu uns Kleinen herniedersteigen.

Kleist hat von seinem Reichthum an schönen Bildern in der Penthesilea einen geradezu verschwenderischen Gebrauch gemacht. Einige mögen als geschmacklos oder richtiger als unserm Geschmack zuwider verworfen werden, aber die meisten sind doch von einem ganz unbeschreiblichen Zauber.

„Mir diesen Busen zu zerschmettern, Prothoe!"

ruft Penthesilea aus, als Achill sie verwundet hat.

„— Ist's nicht, als ob ich eine Leier zürnend
Zertreten wollte, weil sie still für sich
Im Zug des Nachtwinds meinen Namen flüstert?"

Ein andermal sagt die Königin:

„O laß mich, Prothoe! O laß dies Herz
Zwei Augenblick' in diesem Strom der Lust
Wie ein besudelt Kind sich untertauchen;
Mit jedem Schlag in seine üpp'gen Wellen
Wäscht sich ein Makel mir vom Busen weg."

Als Penthesilea die blutende Stirn des todten Achill betrachtet, die schrecklichen Wunden, die die Zähne der Doggen geschlagen haben, ruft sie aus:

„O diese blut'gen Rosen!
Ach dieser Kranz von Wunden um sein Haupt!
Ach wie die Knospen, frischen Grabduft streuend,
Zum Fest für die Gewürme niedergehn!"

Kleist findet Ausdrücke von oft wahrhaft biblischer Einfachheit, Größe und Gewalt. Wie schön ist die Ansprache der Penthesilea an Achill:

„Nun denn, so grüß ich dich mit diesem Kuß,
Unbändigster der Menschen, mein!"

„Seht", ruft einer der Griechen aus, auf Penthesilea deutend, die auf ihrem Schecken in wildem Ritte den Peliden verfolgt,

„Seht, wie sie mit den Schenkeln
Des Tigers Leib inbrünstiglich umarmt!
Wie sie, bis auf die Mähn' herabgebeugt,
Hinweg die Luft trinkt lechzend, die sie hemmt."

Unter diesen theils anmuthigen und lieblichen, theils großartigen und gewaltigen Bildern könnte man allerdings, wie ich schon sagte, auch einige anführen, die „Maß und Ordnung" gänzlich vermissen lassen. Die Rasereien der Penthesilea gehen oft an die äußerste Grenze des Möglichen, sie mögen bisweilen sogar darüber hinausgehen. Aber wie rast diese Amazone auch! Kleist gehört eben nicht zu den Dichtern, die das Aeußerste scheuen, und er hat doch dabei wie alle großen Dichter die wirkliche Naivetät. Wir nüchternen Kleinen — wir mögen die Lippen zu einem spöttischen Lächeln kräuseln, wenn Penthesilea, als sie dem zerfleischten Achill gegenübersteht, für ihre kannibalische Lust die tröstende Erklärung findet: sie habe ihn so geliebt, daß sie ihn vor Liebe aufgegessen.

„Wie Manche, die am Hals des Freundes hängt,
Sagt wohl das Wort: sie lieb ihn, o so sehr,
Daß sie vor Liebe gleich ihn essen könnte;
Und hinterher das Wort beprüft, die Närrin!
Gesättigt sein zum Ekel ist sie schon.
Nun, du Geliebter, so verfuhr ich nicht.
Sieh her: als ich an deinem Halse hing,
Hab ich's wahrhaftig Wort für Wort gethan;
Ich war nicht so verrückt, als es wohl schien."

Darüber zu spötteln und zu lächeln — es ist verwünscht leicht! Die Lächerlichkeit ist ja immer die nächste Nachbarin des Erhabenen. Aber man kann sich doch auch vorstellen, daß es Leute gibt, denen es Freude macht, willenlos sich ganz dem Dichter anzuvertrauen, ihm überall hin zu folgen, auch dahin, wo sie sich fremd und unheimlich fühlen, selbst dahin, wo sie sich bewußt sind, daß sie sich mit ihrem Führer verirrt haben — daß es Leute gibt, die dennoch nicht umkehren und lieber auf unwegsamen Pfaden umherschweifen mit ihm, als die breite Straße für harmlose Fußgänger aufsuchen, auf der sie sich nach Herzenslust langweilen können — allein.

Heinrich v. Kleist.

VI.

„Der Prinz von Homburg."

Aufgeführt von den Meiningern.

— Mai 1878. —

„Wäre Kleist noch unter uns und wollte zu einer Feier, von der man doch wünschen muß, daß sie würdig geschieht, ein eigenes Schauspiel dichten, er könnte es nicht glücklicher ersinnen."

Also schreibt Ludwig Tieck in seiner Einleitung zu Heinrich von Kleists Schriften. Die Feier der Lebenserrettung des verehrtesten Fürsten, der jemals auf dem Thron der Hohenzollern gesessen hat, konnte in einem Theater in nicht erhebenderer und würdigerer Weise gefeiert werden als durch die Aufführung des „Prinzen von Homburg".*) Ich möchte dies Stück das Hohelied brandenburgischer Zucht und Tüchtigkeit nennen. Die reinste und echteste Begeisterung für das Vaterland, für das vaterländische Fürstenhaus durchglüht es ganz und gar.

Der traumhafte Anfang dieses herrlichen Dramas, gleichsam ein mit phantastischen Nebeln bedecktes Vorspiel, durch

*) Die erste Aufführung dieses Schauspiels durch die Meininger fand in Berlin an demselben Tage statt, an welchem der Klempnergesell Hödel das Attentat gegen Se. Maj. den Kaiser verübt hat.

das sich das Licht der Wirklichkeit mühsam hindurchdringen muß, scheint uns zunächst wieder zu jenen fernen zauberhaften Gefilden übersinnlicher und übernatürlicher Unbegreiflichkeiten erheben zu sollen, aus denen der Schutzengel auf Käthchens Haupt segnend herabgestiegen ist. Der in krankhafter Weltentrücktheit träumende Jüngling, der sich den Lorbeerkranz windet und mit seiner leibhaftigen Umgebung wie mit wesenlosen Traumgenossen verkehrt, ist der wahre Bruder des duftberauschten Käthchens unter dem Hollunderbusche.

Aber wenn ich die Dichtung recht verstehe, so scheint mir dieses sonderbare Wirken der geheimnißvollen Kräfte, die den Prinzen von Homburg, diesen echt menschlichen Menschen, zu Beginn des Dramas seinem Willen, seinem Bewußtsein, seinem Ich entziehen, die ihn zu einem spiritistischen Medium, zu einem gefügigen Werkzeuge der abenteuerlichen Launen irgend eines magnetischen Tyrannen machen — heiße dieser nun Mond oder sonst wie — nicht über die ersten Scenen hinauszugehen.

Von dem Augenblicke an, da der Prinz von Homburg durch seinen Freund Hohenzollern aus dem fabelhaften Schlummer aufgerüttelt wird, scheint er mir auch in den vollen Besitz seiner Menschlichkeit zurückzugelangen. Alles Krankhafte und Uebernatürliche wird ihm abgestreift und er ist wieder der wache Mensch, der menschlich fühlt und handelt, der auch menschlich fehlt, der zwar strauchelt, aber sich wieder erhebt.

In dieser Auffassung weiche ich von Ludwig Tieck und auch von Adolf Wilbrandt, der in seinem trefflichen Werke über Heinrich von Kleist*) sich der Tieck'schen Ansicht anschließt, sehr erheblich ab.

Für diese kundigen Schriftsteller und feinfühligen Dichter scheint der Prinz der mondsüchtige Träumer, als der er uns zuerst entgegentritt, noch eine geraume Zeit zu bleiben —

*) Nördlingen 1863, Ch. Beck'sche Buchhandlung.

ein Träumer, der halb bewußtlos durch die Wirklichkeit taumelt und im Zustande einer Art von Unzurechnungsfähigkeit sittlich fällt — in jener erschrecklich verwegenen Scene, in der der Prinz unmännlich und unwürdig um sein bischen Leben flennt und bettelt — der dann erst aus dem phantastischen Dusel erwacht und, sobald er der Wirklichkeit, der Selbstbestimmung wiedergegeben ist, seine edle Männlichkeit bewähren kann.

Tieck sagt das mit ganz unzweideutigen Worten. Aus seinen Bemerkungen über den Inhalt des „Prinzen von Homburg" citire ich hier einige Stellen. Tieck spricht von der Vorliebe Kleists, die er mit vielen Zeitgenossen theilt das Uebernatürliche mit der Wirklichkeit zu verbinden. Er meint, daß der „Prinz von Homburg" gleichzeitig ein historisches Schauspiel und ein wundersames Märchen sei. „Der Prinz erscheint zuerst als Nachtwandler," heißt es wörtlich. „Sein verehrter Fürst, seine Geliebte, für die sein Herz im Geheimen brennt, werden ihm zu Traumgestalten, als sein Freund ihn erweckt. Ueberschüttet und verwirrt von Gefühlen, indem sich ihm Wahrheit und Phantasie unbegreiflich vermischen, ist er nicht im Stande, den entworfenen Plan zur Schlacht zu fassen . . . die Schlacht beginnt, der Prinz wird von einem heroischen Wahnsinn ergriffen, überschreitet den Befehl, den er nicht gehört hat, und stürzt zum Siege fort."

Tieck erwähnt noch den angeblichen Tod des Kurfürsten und bezeichnet dann den Entschluß des Prinzen, die Erbschaft des Kurfürsten anzutreten, wiederum als eine Art von Wahnsinn. „Er ist noch immer im Traum und Nachtwandeln, und in diesem Wahn erscheint er sich als ein Heros des Alterthums." Tieck berichtet nun weiter, wie der Prinz nach Berlin zurückkehrt, dort wegen Insubordination, respektive Ueberschreitung des Befehls, verhaftet, vor ein Kriegsgericht gestellt und verurtheilt wird. Er spricht dann von der verfänglichen Scene der Feigheit oder richtiger gesagt,

der Todesfurcht. Auch diese führt er auf eine Verschleierung der Willenskräfte des Prinzen zurück. „Derselbe wilde Traum, der ihn in seinem Wahne über Alexander und Cäsar erhob, wirft ihn nun, da seine Zauber brechen, unter den gemeinsten Knecht hinab.“ Er träumt also noch immer weiter nach Tiecks Auffaßung, er träumt bis zu dem Augenblicke, als der Kurfürst dem Prinzen selbst die Entscheidung über Leben und Tod in die Hand legt. „Der Fürst sagt ihm Gnade zu, Natalie selbst überbringt ihm den Brief, und durch diesen erwacht erst der Prinz und findet sich und die Welt und die Wahrheit wieder. Der Wahn verläßt ihn und er reift am Gefühl des Rechtes schnell zum Mann und Helden, da er vorher in seiner Tapferkeit nur Traumgestalt war.“

Nach Tiecks Auffassung träumt also der Prinz von Homburg vier lange Acte hindurch. Er erwacht erst, als man ihn ohne irgend welche „Wenn“ und „Aber“ bewundern darf.

Ganz ähnlich, nur etwas discreter, faßt auch Wilbrandt den Charakter auf. „Der Prinz von Homburg träumt nachtwandelnd die kühnsten Träume des Ehrgeizes, und die Wirklichkeit verflicht sich ihm auf neckische Art in seine Träume“. Auch das Gefühl seiner hohen Bestimmung, des Kurfürsten Pläne zu verwirklichen, soll nach Wilbrandt „dem Träumer“ kommen. Auch im Gefängniß träumt der Prinz weiter: „— noch immer vom Traum umfangen, erwartet er jeden Augenblick das Wort der Befreiung zu hören.“ Auch nach Wilbrandt gelangt der Prinz erst dann zur wahren, klaren Wirklichkeit zurück, als er sich heldenmüthig zeigt. „Der Geist des Prinzen richtet sich männlich auf, er unterscheidet Wirklichkeit und Traum, er beugt sich, indem er dem Leben entsagt, unter das heilige Gesetz des Staates.“ Wilbrandt ist, wie man sieht, vorsichtiger in seiner Auffassung; aber immerhin steht er noch mit Tieck auf gemeinschaftlichem Boden.

Nun, ich verkenne auch keineswegs, daß die Tieck'sche Darstellung geistreich und feinsinnig ist; aber ich muß mit Muley Hassan gestehen: „Das Räthsel ist zu spitzig; ich will einen Gelehrten fragen." Ist da nicht ein bischen advocatorische Spitzfindigkeit dabei? Mich will es bedünken, daß es aller dieser Kunstgriffe gar nicht bedarf; ja, ich meine sogar, daß die Wiederholung des Advocatenscherzes, den Angeklagten als ein mehr oder minder unzurechnungsfähiges Wesen hinzustellen, auch der Dichtung schadet.

Nein, laßt mir den Prinzen von Homburg mit allen seinen liebenswürdigen, bewundernswerthen Eigenschaften und auch mit seinen großen, schwer verzeihlichen Schwächen, — laßt ihn uns als wachen, vollgültigen, zurechnungsfähigen Menschen! Er verliebt sich leidenschaftlich, und das Unglück will, daß der Schlachtplan ihm mitgetheilt wird, während das geliebte Mädchen fünf Schritte von ihm steht. Ist es da gar so verwunderlich, daß er, der in diesem Augenblicke in allererster Linie der liebende Jüngling und dann erst der General der Cavallerie ist, mehr auf die Blicke und das Erröthen Nataliens als auf die Weisungen des alten Derflingers achtet? Dazu braucht man kein Schwärmer zu sein. Das kann Menschen im allerwachsten Zustande begegnen! Die Liebe hat schon ganz andere Dinge angerichtet. „Amour, tu perdis Troie!"

Gibt man die Menschlichkeit dieser Handlung zu, erklärt man sich — und alle Welt kann es sich erklären — daß der Prinz von Homburg während der Verlesung des Schlachtplans nichts weiter verstanden hat, als daß er „die Fanfare blasen" lassen soll — dann wird auch alles Andere licht und durchsichtig. Der jugendliche Uebereifer veranlaßt ihn, wider den Willen seines Herrn zu siegen; ich meine, er ist vollkommen bei Sinnen, als er den verfrühten Befehl zum Angriff gibt. Ich meine, daß das Donnern der Geschütze den Träumer längst erweckt hat! Und Größenwahn soll es sein,

wenn der Prinz von Homburg bei der Nachricht, daß der Kurfürst gefallen, sich mit der vollen Leidenschaftlichkeit seines Herzens vermißt, den Willen seines großen Fürsten zu vollstrecken? Im Zustande einer Art von geistiger Umdämmerung soll der Prinz ausrufen:

„Der Kurfürst wollte, eh' das Jahr noch wechselt,
Befreit die Marken sehn; wohlan! ich will
Vollstrecker solchen letzten Willens sein." — ?

Nein, das ist so bewußtvoll, wie nur irgend möglich! Es ist ihm heiliger Ernst! Der Entschluß, die verwaiste Führerstelle einzunehmen, ist ihm mit voller Klarheit aufgegangen. Er ist auch ganz erstaunlich wach und nüchtern, als er, der als Sieger wegen eines Vergehens, das ihm eine Lächerlichkeit dünkt, gedemüthigt wird — als er da dem Kurfürsten höhnisch zuruft:

„Mein Vetter Friedrich will den Brutus spielen; . . .
Bei Gott, in mir nicht findet er den Sohn,
Der unterm Beil des Henkers ihn bewundert!
Ein deutsches Herz, von altem Schrot und Korn,
Bin ich gewohnt an Edelmuth und Liebe;
Und wenn er mir in diesem Augenblick
Wie die Antike starr entgegen kömmt,
Thut er mir leid, und ich muß ihn bedauern!"

Er ist auch bei vollem Bewußtsein in der erschrecklich verwegenen Scene der Todesfurcht!

Ja, sie berührt peinlich, diese unglückselige, aber doch wunderbare Scene! Wir schaudern förmlich vor der Keckheit dieser Echtheit zurück. Ein Prinz und ein Offizier, der jede Stunde bereit sein muß und auch bereit ist, auf den Befehl seines Herrn in den offnen Rachen des Todes zu springen — hier winselt er wie eine Memme. Das ist widerwärtig, und um diese Widerwärtigkeit zu mildern, zu beschönigen, hat Tieck die subtile Unterscheidung zwischen dem wachen und träumenden Prinzen ersonnen. Homburg soll diese Unwürdig-

keit nicht mit Besinnung begehen, und deswegen läßt ihn Tieck noch immer den wundersamen Traum des Vorspiels weiter träumen!

Nun, ich meine, man braucht nicht so viel Scharfsinn anzuwenden, um diese Scene zu erklären; dieselbe sympathisch zu machen, wird doch Niemandem gelingen. Man braucht nur an die Situation zu erinnern, in der sich der junge Prinz befindet, um Alles zu begreifen. Er hat gesiegt, er hält seine Haft für eine Komödie und kann nicht denken, daß sein Freund, sein Gönner, der Kurfürst, Ernst machen wolle; er denkt gar nicht an den Tod. Da, als er hört, daß das Todesurtheil unterschrieben und vollstreckt werden soll, wird er auf einen Augenblick fassungslos, verzweifelt. Die wirkliche Verzweiflung umnebelt seine Sinne, nicht ein phantastischer Traum! Einen Augenblick erstirbt in ihm das Gefühl seiner Ehre, das Gefühl seiner Männlichkeit, das Gefühl seiner Liebe; denn der Tod naht sich ihm nicht in der freundlichen Gestalt, in der er dem Helden auf dem Schlachtfelde zulächelt; er grinst ihm als unerbittlicher, würgender Pendant entgegen, ein ganz liebloses, häßliches Formengeschöpf!

Bei diesem Anblick erstarrt aller Edelsinn im Prinzen. Sein Fall ist so tief, daß wir ihn da sogar noch bewundern können. Nur ein Held kann einmal so feige sein. Es ist nicht dem Erstenbesten gegeben, den Muth zu besitzen, so tief zu sinken. Da ruft der Prinz aus:

„Mag der Kurfürst . . .
Mich aus dem Heer entfernen: Gott des Himmels!
Seit ich mein Grab sah, will ich nichts als leben
Und frage nicht mehr, ob es rühmlich sei . . .
Ich gebe jeden Anspruch auf an Glück.
Nataliens, das vergiß nicht, ihm zu melden,
Begehr' ich gar nicht mehr; in meinem Busen
Ist alle Zärtlichkeit für sie verlöscht . . .
Ich will auf meine Güter gehn am Rhein,
Da will ich bauen, will ich niederreißen,

Daß mir der Schweiß herabtrieft, säen, ernten,
Als wär's für Weib und Kind, allein genießen,
Und wenn ich erntete, von Neuem säen,
Und in dem Kreis herum das Leben jagen,
Bis es am Abend niedersinkt und stirbt."

Hat je die Unmännlichkeit einen wunderbareren Ausdruck gefunden? Ist diese Erniedrigung nicht herzzerreißend? Was kümmert mich das Sympathische oder Antipathische des Inhaltes, wenn solche Poesie auf mich wirkt! Mag der Prinz auf einen Augenblick verächtlich sein, durch den bestrickenden Zauber seiner Rede entzückt er uns doch. Und diese Rede soll nicht aus conventionellen Gründen verwässert oder abgeblaßt werden. Die Meininger haben wohl daran gethan, auch diese Scene in ihrer unverminderten Gewalt auf uns einstürmen zu lassen.

Denn nun, nach der Erniedrigung, deren Zeugen wir gewesen sind, empfinden wir auch die ganze Herrlichkeit der wilden Verzweiflung, die aus dem Prinzen spricht, wenn er dem geliebten Mädchen den Rath gibt, sich eine Mutterschaft zu erlügen:

„Du armes Mädchen weinst . . . Such in den Bergen
Dir einen Knaben blondgelockt wie ich,
Kauf' ihn mit Gold und Silber dir, drück ihn
An deine Brust und lehr' ihn: Mutter! stammeln;
Und wenn er größer ist, so unterweis' ihn,
Wie man den Sterbenden die Augen schließt.
Das ist das ganze Glück, das vor dir liegt!"

Rührender hat nie ein gebrochenes Herz gestammelt.

Ich weiß, es läßt sich sehr viel gegen diese Scene sagen; es fällt mir nicht ein, mich mit der Pedanterie herumzuzanken. Es ist ja auch Alles gesagt worden; und so schön, so rein und voll von Keinem wie von Kleists Natalie. Bleibt noch Etwas von Unbehagen und sittlichem Mißvergnügen in uns zurück, Natalie zerstreut es; sie löst unsere Seele ganz. Sie

sagt Alles, wie wir es gesagt haben wollen. Mit ihr beklagen wir den Prinzen, der

„Verstört und schüchtern, heimlich, ganz unwürdig,
Ein unerfreulich jammernswürd'ger Anblick,"

sich mit schlotternden Knieen der Fürstin naht; und mit ihr möchten wir dem strengen Hüter des Gesetzes entgegenrufen:

„Ach, welch ein Heldenherz hast du geknickt!
Ach, hätt'st du nimmer, nimmer ihn verdammt!"

Eine schönere Scene wie die des ersten Auftritts im vierten Acte, in welcher dem milden, menschlichen großen Monarchen das reine deutsche Mädchen gegenübersteht und aus ihrer Liebe eine himmlische Beredtsamkeit schöpft, ist, meine ich, nie geschrieben worden. Aus dem tiefsten Grunde des Herzens sind die Worte hervorgeholt, die das Mädchen spricht:

„Das Kriegsgesetz, das weiß ich wohl, soll herrschen,
Jedoch die lieblichen Gefühle auch.
Das Vaterland, das du uns gründetest,
Steht, eine feste Burg, mein edler Ohm:
Das wird ganz andre Stürme noch ertragen,
Fürwahr, als diesen unberufnen Sieg;
Das wird sich ausbaun herrlich, in der Zukunft,
Erweitern unter Enkels Hand, verschönern,
Mit Zinnen, üppig, feenhaft, zur Wonne
Der Freunde und zum Schrecken aller Feinde:
Das braucht nicht dieser Bindung kalt und öd'
Aus eines Freundes Blut, um Oheims Herbst,
Den friedlich prächtigen, zu überleben."

Kleist hat in dieser Scene Accente getroffen, wie sie nur der volle Dichter in den weihevollen Augenblicken der reinsten Begeisterung findet. Die Franzosen werden nicht satt, uns die schlichte Großartigkeit in der Antwort des alten Horatius anzupreisen, der bei dem Berichte über den Kampf zwischen den jungen Horatiern und den Curiatiern ergrimmt, als er hört, daß sein dritter Sohn, nachdem die beiden Brüder

erschlagen, vor den auf ihn eindringenden feindlichen Drillionen gewichen ist, und der auf die Einwendung:

„Que vouliez-vous qu'il fît contre trois"

die erhabene Antwort gibt:

„Qu'il mourût!"

Nun, dieser berühmten Stelle lassen sich aus dem „Prinzen von Homburg" eine ganze Reihe völlig ebenbürtiger an die Seite stellen, gerade so gewaltig in ihrer Knappheit und Erhabenheit und vielleicht etwas weniger renommistisch. Wenn der Kurfürst in dem Glauben, daß der Prinz von Homburg seine Verurtheilung ganz in der Ordnung findet, äußert:

„Meint er, dem Vaterlande gält es gleich,
Ob Willkür drin, ob drin die Satzung herrsche?"

und Natalie darauf keine andere Antwort findet als:

„Ach dieser Jüngling!"

und als der Kurfürst sie mit Fragen härter bedrängt, nichts weiter hervorbringen kann als:

„Ach lieber Oheim! —
Hierauf zur Antwort hab' ich nichts als Thränen,"

so ist das gerade so schlicht, gerade so erschütternd wie das pompöse „qu'il mourût".

Und auch die folgende Stelle ist es nicht minder: Der Prinz sitzt gefangen; er hört von seiner Verurtheilung, die ihn gar nicht beunruhigt. Sein Freund Hohenzollern ist bestürzt über diese unbegreifliche Seelenruhe und fragt:

„Und worauf stützt sich deine Sicherheit?"

und der Prinz gedenkt des Kurfürsten und antwortet ganz einfach:

„Auf mein Gefühl von ihm!"

Und endlich, als der Prinz sich aus seiner Niedrigkeit erhebt, als die Weisheit des Fürsten ihn an seine Pflicht

gemahnt, als er das Leben, das er sich schenken kann, verschmäht, und sich den ehrenhaften Tod erwählt — und als da Natalie in Seligkeit aufjauchzt, — wie findet sie da den höchsten Ausdruck ihres Entzückens? Sie jubelt:

„Nimm diesen Kuß! Und bohren gleich zwölf Kugeln
Dich jetzt in Staub', nicht halten könnt' ich mich,
Und jauchzt' und weint' und spräche: Du gefällst mir!"

„Du gefällst mir!" als der Jubelruf der überschwenglichsten Liebe — das wagt nur ein Dichter von echtem Schrot und Korn, und nur ihm gelingt es! Und auch du gefällst mir, Kurfürst Friedrich, der bei der Kunde, daß Kottwitz ohne Befehl in die Stadt gerückt sei, den kurzen Monolog spricht, in dem jedes Wort „schwer wie Gold" wiegt:

„Seltsam! — Wenn ich der Dey von Tunis wäre,
Schlüg' ich bei so zweideut'gem Vorfall Lärm!
Die seidne Schnur legt' ich auf meinen Tisch,
Und vor das Thor, verrammt mit Pallisaden,
Führt' ich Kanonen und Haubitzen auf.
Doch weil's Hans Kottwitz aus der Prignitz ist,
Der sich mir naht, willkürlich, eigenmächtig,
So will ich mich auf märk'sche Weise fassen:
Von den drei Locken, die man silberglänzig
Auf seinem Schädel sieht, fass' ich die eine,
Und führ ihn still mit seinen zwölf Schwadronen
Nach Arnstein in sein Hauptquartier zurück.
Wozu die Stadt aus ihrem Schlafe wecken?"

Ich muß mit dem Citiren innehalten; denn wenn ich mir nicht Zwang auferlegte und Alles, was mich in dieser schönen Dichtung rührt, ergreift und erschüttert, hier wiedergeben wollte, so schrieb ich am Ende den ganzen „Prinzen von Homburg" aus; den Monolog des Prinzen über die Unsterblichkeit:

„Ich glaub's, nur schade, daß das Auge modert,
Das diese Herrlichkeit erblicken soll!"

und die ganze Rede des alten Kottwitz und noch so vieles Andere! So ließe ich mich verleiten, noch mit zahlreichen Belagstellen auf die bewundernswerthe Composition der Scene, in welcher der Schlachtplan dictirt wird, hinzuweisen, auf die kecke Zusammenstellung des Großen und des Winzigen, des Erhabenen und des Liebenswürdigen, wobei der Prinz, der Held, der an dem Einen wie an dem Andern betheiligt ist, von dem Kleineren und Gefälligeren mehr gefesselt wird als von dem Großen; so citirte ich die rührende Liebeserklärung aus der Stimmung der Trauer heraus und wieder so vieles Andere!

In keiner Kleist'schen Dichtung ist die Bildlichkeit so edel, so geläutert wie in dieser. Gleich in der ersten Scene gebraucht der Prinz von Homburg das geradezu entzückende Bild:

„Ich schlich erschöpft in diesen Garten mich.
Und weil die Nacht so lieblich mich umfing,
Mit blondem Haar, von Wohlgeruch ganz triefend —
Ach, wie den Bräut'gam eine Perserbraut —
So legt' ich hier in ihren Schoß mich nieder."

Und wie herrlich ist das Bild, das Graf Sparren gebraucht, als er den Kurfürsten im Schlachtgetümmel schildert:

„Granaten wälzten, Kugeln und Kartätschen,
Sich wie ein breiter Todesstrom daher,
Und Alles, was da lebte, wich an's Ufer;
Nur er, der kühne Schwimmer, wankte nicht
Und, stets den Freunden winkend, rudert er
Getrost den Höh'n zu, wo die Quelle sprang."

In diesem Drama ist eine Eigenheit, die man gemeiniglich und wohl mit Recht als einen groben dramatischen Fehler bezeichnet. Wir hören, und sogar zu zwei verschiedenen Malen, ausführliche mündliche Berichte über schon Gesehenes. Zu Beginn des Stückes erzählt Prinz Homburg seinem Freunde Hohenzollern als Traumgesicht die Scene, die wir in der

Wirklichkeit sich haben abspielen sehen. Das ist nicht zu ändern. Dann aber hören wir zum Schlusse des Dramas — und da ist es besonders bedenklich — den Hohenzollern mit einer unglaublichen Weitschweifigkeit uns den ganzen Verlauf des Dramas bis zu dem entscheidenden Momente, in welchem die Kriegserklärung dictirt wird, noch einmal schildern. Hier bin ich für einen ganz energischen Strich, um so mehr, als dadurch die prächtige Rede von Kottwitz, die kurz vorher geht, in ihrer Wirkung wesentlich abgeschwächt wird. Alles, was uns Hohenzollern erzählt, ist uns vollkommen gegenwärtig; und der Kurfürst bedarf nicht erst dieses langen und wenig interessanten Plaidoyers, um menschlich gerührt zu werden. Ich würde die Rede ganz beseitigen oder wenigstens auf ein Minimum kürzen.

Ich habe noch zu melden, daß das Stück von den Meiningern aufgeführt worden ist; wiederum mit echten und malerischen Costümen, künstlerischen Decorationen und geschickten Gruppirungen, aber in den schauspielerischen Leistungen zum Theil in ganz ungenügender Weise. Wer die rechte Freude am „Prinzen von Homburg" haben will, der sehe sich die Meininger an, bewahre in seinem Gedächtniß die schönen Bilder, vergesse Manches, was er gehört hat, und lese nachher die Dichtung von Heinrich von Kleist.

William Shakespeare.

I.

„Julius Cäsar."

Erstes Auftreten der Meininger in Berlin.

— Mai 1874. —

Dem Berliner Publikum ist in den letzten Tagen die Gelegenheit geboten worden, zwischen der Darstellung Shakespeare'scher Dramen durch unsere heimischen Künstler und der Interpretation dieser Dramen durch zwei fremde Schauspielergesellschaften einen interessanten Vergleich zu ziehen. Es wird nicht leicht sein, sich im ersten Augenblicke die volle Unbefangenheit im Urtheil zu wahren; vielleicht liegt die Gefahr nahe, daß einerseits der Localpatriotismus das Gute, welches uns die Fremden bieten, nicht nach seinem Werthe würdige und das Fehlerhafte, welches uns in der fremden Darstellung entgegentritt, zu schonungslos verurtheile — daß andrerseits der seichte Kosmopolitismus das von den Gästen uns dargebotene Vortreffliche zu überschwänglich preise und sich einer Ungerechtigkeit schuldig mache unseren vorzüglichen schauspielerischen Kräften gegenüber. Ich halte es für das Richtige, wenn ich vor der Hand von jedem Vergleiche, dessen Facit für den einen oder anderen Theil etwas Kränkendes haben müßte, absehe. Wir wollen zunächst die nähere

Bekanntschaft unserer Gäste machen, um unser Urtheil nicht durch blendende Aeußerlichkeiten zu günstig, durch Fehler, welche im ersten Augenblick uns verdrießen und die wir vielleicht später mit größerer Nachsicht betrachten werden, zu ungünstig beeinflussen zu lassen.

Seit Monaten hatte uns eine mit vielem redactionellen Tact durchgeführte Einleitung in den verschiedenen Blättern auf die Meininger Gäste vorbereitet. Die Freunde des Gastspiels hatten es verstanden, gleichzeitig die Neugier zu erwecken, ohne darum die Erwartungen zu hoch zu schrauben. Man versäumte es nicht, bei jedem Anlaß darauf hinzuweisen, daß, der Natur der Sache nach, ein kleines Theater in einer kleinen Stadt, welches fast ausschließlich dem opferfreudigen Kunstsinn des Herzogs seine Existenz verdankt, nicht lauter hervorragende Künstler aufweisen könne; das Charakteristische an diesem Theater sei aber die sinnreiche Verwerthung des Mittelmäßigen zum allgemeinen Guten, das treffliche Ensemble und die wahrhaft künstlerische Ausstattung.

Die Vorstellung des „Julius Cäsar" hat im Wesentlichen diesen Erwartungen entsprochen.

Was vor allem die äußere Ausstattung anbetrifft, die Decorationen, die Costüme und Requisiten, so ist dieselbe geradezu tadellos. Der gesammte äußerliche theatralische Apparat verdient das unbedingte und uneingeschränkte Lob. Selbst wenn uns officiöse Notizen die übrigens dankenswerthe Belehrung versagt hätten, daß die Decoration des Forums nach den Angaben des römischen Archäologen Visconti ausgeführt worden ist, so würden wir, was wir nun wissen, schon vermuthet haben, daß uns hier ein möglichst getreues Bild jener historischen Stätte geboten wird. Alle Decorationen machen überhaupt den Eindruck der Echtheit, und nirgends wird das Auge durch grobe anachronistische Schnitzer, welche nur zu häufig die glänzendsten Decorationen gewöhnlichen Schlages entstellen, beleidigt. Jedes einzelne dieser decorativen

Bilder bietet uns interessante und charakteristische Einzelheiten; und wir würden in Verlegenheit gerathen, welchem wir den Vorzug einräumen sollten. Die überaus langweilige erste Scene des vierten Actes lassen wir nur deshalb gelten, weil sie uns die Bekanntschaft mit dem schönen Gemache des Marcus Antonius und dem stilvollen Zimmerschmuck vermittelt. Die Decorationen sind nicht nur correct, sie sind auch von schöner künstlerischer Wirkung.

Und die Costüme geben ihnen nichts nach. Ich will mich nicht auf den Specialisten herausspielen und unter dem bewährten Beistande von Weiß' „Costümkunde" mit einer gründlichen Kenntniß der altrömischen Trachten prunken. Ich könnte nur sagen, diese gewaltigen faltenreichen Togen, diese Rüstungen, Schwerter, Beile, Schilder und Helme — alles das macht den Eindruck des Richtigen und Wahren.

Es ist — und das ist ja auch nicht zu verachten — nebenbei für die meisten dieser falschen Römer und Römerinnen auch kleidsam. Einige geriethen mit dem ungeheuren Ellenmaße der Togen allerdings bisweilen in Conflict und die Belastung der einen Schulter durch das erhebliche Quantum wuchtigen Stoffes störte hie und da die Wohlgefälligkeit der Linie. Aber das Gesammtbild war immer ein erfreuliches. Ich darf auch die Sorgfalt, welche auf die Treue der Requisiten verwandt wird, nicht unberücksichtigt lassen. Das Hausgeräth, die Sessel, Lampen, Becher und Gefäße sind ohne Zweifel nach den besten Mustern ausgeführt. Mit einem Worte, die Ausstattung ist eine wahrhaft künstlerische; und von Rechts wegen sollte über das meininger Gastspiel nicht ein gewöhnlicher Theaterkritiker, sondern ein Archäologe, ein Costümkundiger oder ein Maler schreiben.

Das Shakespeare'sche Drama „Julius Cäsar" war vorzüglich gewählt, um den anticipirten Ruf des meining'schen Ensembles zu begründen. Gerade hier wird beständig mit großen Massen operirt. Es jauchzt und lärmt und tobt und

schreit mit geringfügigen Unterbrechungen fünf Acte hindurch. Und darauf sollten sich, wie uns die Fama verkündete, die Meininger gar vorzüglich verstehen.

Es ist ein öffentliches Geheimniß, daß der Regisseur des herzoglichen Hoftheaters kein Geringerer ist, als Se. Hoheit der regierende Herzog Georg. Das könnte einen harmlosen Theaterkritiker, wenn er sich tadelnd über die Regie auszusprechen hätte, in nicht geringe Verlegenheit bringen. Zum Glück ist die Gefahr, daß wir durch die Kritik der meining'schen Regie des von unserm liebenswürdigen Strafgesetzbuch vorgesehenen Vergehens der Beleidigung eines deutschen Reichsfürsten uns schuldig machen, diesmal ausgeschlossen; denn die Regie ist wirklich ganz vortrefflich. Ich habe nur einen, allerdings erheblichen Einwand zu machen: den der Uebertreibung.

Das Ensemble gibt uns Gutes, aber des Guten zu viel. Wenn viel weniger geschähe, würde viel mehr geschehen. Fast überall haben wir den Wunsch, daß die zu stark aufgetragenen Farben gemildert werden. Das wilde Volksgeschrei kann wohl einmal ausbrechen, aber das beständige Tosen verfehlt die beabsichtigte Wirkung.

Ebenso sind die Bewegungen im Volke, das Markiren der Aufmerksamkeit, der Erregung, der Freude oder des Entsetzens, das stumme Spiel viel zu lebhaft und grell. Da selbst das meining'sche Chorpersonal doch nicht aus lauter überaus geistreichen Leuten besteht, so tritt das Eingedrillte zu deutlich hervor; man sieht die Drähte, von welchen die Puppen regiert werden. Zuweilen streift es sogar an das Lächerliche. Aber es wäre unbillig, darauf zu großes Gewicht zu legen, und die vielen geistvollen und wirksamen Leistungen der Regie zu verkennen.

Zu den Glanzpunkten des Abends rechne ich die Ermordung des Cäsar und die unvergleichliche Scene auf dem Forum vor den Rostren. Da ist nicht nur die geschickte

Inscenesetzung, die ungewöhnliche Beobachtung — da ist sogar eine wirkliche poetische Kraft der Regie zu rühmen.

Der entsetzte Aufschrei des Volks, als es Cäsar nach Cascas Stich vom Throne taumeln sieht, die Todtenstille, welche darauf folgt, während die anderen Verschworenen den Mächtigen stumm niedermetzeln, das wild aufbrausende Geheul, welches sich alsdann erhebt, als das Volk vom ersten Schrecken sich erholt hat und das Unerhörte zu begreifen anfängt, das wüste Durcheinander — dies „Schreien und Laufen, als wär' der jüngste Tag" bringt eine ganz gewaltige Wirkung hervor.

Ebenso ist es fein beobachtet und realistisch, wenn auf dem Forum Romanum der Volkshaufen, nachdem Brutus seine kurze ehrliche Rede geendet und Marc Anton die Rednerbühne bestiegen hat, beim Beginn der herrlichen Gleißnerei des Freundes Cäsars weiter tobt, so daß die ersten Verse des Marc Anton:

„Mitbürger! Freunde! Römer! hört mich an,
Begraben will ich Cäsarn, nicht ihn preisen,
Was Menschen Uebles thun, das überlebt sie rc. rc." —

daß diese Worte vom Volkstumult fast erstickt werden und nahezu ungehört verhallen; daß erst ganz allmählich in die schreienden Massen die Ruhe einkehrt.

In der Ueberleitung der Volksstimmung von der Begeisterung für Brutus zur Begeisterung für Cäsar machte sich der vorher gerügte Fehler der Uebertreibung wieder in störender Weise bemerkbar. Ganz vortrefflich hingegen war der Schluß: der jauchzende Triumph, welcher den Marc Anton begleitet, die Darstellung der Episode mit dem Dichter Cinna und die dann erfolgende Rückkehr des Marc Anton, der, während das Volk sich mit Bränden versieht, um der Verschwörer Häuser anzuzünden, im Vollgenuß der Rache nachdenklich an einer Säule lehnt, befriedigt auf den von ihm heraufbeschworenen Sturm blickt

und stumm die Worte zu wiederholen scheint, die er vorher gesprochen:

„Nun wirk' es fort! Unheil, du bist im Zuge!
Nimm, welchen Lauf du willst."

Der wundervolle dritte Act bekommt dadurch einen wahrhaft poetischen und gewaltigen Abschluß.

Die Schlachtscenen im letzten Acte sind ganz gewiß so vortrefflich wie möglich arrangirt; wollte ich aber behaupten, daß sie meine Ansicht über den Fluch der unbeabsichtigten Komik, der meines Bedünkens auf allen Massenkampfscenen auf der Bühne lastet, erheblich erschüttert hätten, so würde ich nicht ganz aufrichtig sein. Derjenige Regisseur, dem es gelingen wird, die beiden letzten Acte des „Cäsar" bühnenwirkend zu gestalten, muß übrigens noch geboren werden. Mit dem gigantischen dritten Acte ist das Interesse erloschen, und es wird nie möglich werden, dasselbe auf künstlerische Weise wieder zu entzünden.

Unwillkürlich habe ich in meinem Referate zunächst von dem rein Aeußerlichen, von den Decorationen, Requisiten und Costümen und dann von Massen gesprochen. Jetzt komme ich auf die Einzelleistungen; und da merke ich, daß in dieser Reihenfolge und Anordnung des Stoffes eigentlich schon meine ganze Kritik enthalten ist. Um nicht ein vorschnelles Urtheil abzugeben, will ich über die Darstellung der Hauptrollen für heute noch schweigen. Nur einer der Gäste, Herr Barnay, machte sich durch sein bedeutendes Darstellungstalent als Marc Anton bemerkbar; er trug die berühmte Rede mi großer Leidenschaft und großer Wirkung vor, wenngleich ich mit seiner Auffassung nicht ganz übereinstimmte. Es fehlte seinem Vortrage, wie mir scheint, das „engelhafte" Moment im Demagogen, der Jesuitismus in der Volksaufwieglung. Aber wie gesagt, ich will ja nicht von den Einzelleistungen sprechen.

Erwähnt sei nur, daß die Absichtlichkeit der Verdeutlichung bisweilen recht unangenehm wirkte. Das starke Unterstreichen, das bedeutsame Anblicken sind, wie man weiß, die Fehler, in welche vornehmlich diejenigen Schauspieler verfallen, die nicht an das Publicum einer sehr großen Stadt gewöhnt sind. Für Berlin hätte manches nicht so deutlich gemacht zu werden brauchen; ich wette, wir hätten es auch so ganz gut gemerkt. Auch wenn Cassius auf eine viel simplere Weise den Casca zu Tisch geladen hätte, so würden wir uns doch gesagt haben, Cassius ladet seinen Freund Casca nicht blos ein, um ihm einen guten römischen Braten vorzusetzen; beim Punsch à la romaine zwischen Birne und Käse wird gewiß allerhand von Politik gesprochen. Das hätten wir ganz gewiß gemerkt, auch wenn Cassius nicht zwischen jedes Wort drei Gedankenstriche gesetzt und die Pause durch unheimliches Blitzen mit den Augen bengalisch beleuchtet hätte. In den Einzelleistungen machte dieser „Julius Cäsar" stellenweise den Eindruck der vortrefflichen Schulausgabe des bellum gallicum von Doberenz mit Anmerkungen für Quartaner, Verlag von B. G. Teubner in Leipzig.

William Shakespeare.

II.

„Wintermärchen.“

Aufgeführt von den Meiningern.

— Juni 1878. —

Shakespeares „Wintermärchen“ hat den Meiningern die Gelegenheit zur glänzendsten aller ihrer glänzenden Schaustellungen geboten.

Wenn es sich lediglich darum handelte, hier das Werk eines Malers zu besprechen, so würde des Entzückens kein Ende sein. Diese zauberhaften Decorationen, diese interessanten Zimmer, diese in Sonnenschein gebadeten Straßen und Plätze und Landschaften, diese herrlichen Stoffe und Trachten und Requisiten; endlich diese mit Geschmack und feinem Kunstsinn geordneten Gruppirungen — es ist eine Lust und eine Pracht! Und einem Jeden, der für Schönheit und Anmuth einen empfänglichen Sinn besitzt, muß angesichts der „holden Wunder“, die hier dem Auge geboten werden, das Herz im Leibe lachen.

Hier haben die Specialitäten dieses interessanten Kunstinstituts weidlich zur Geltung gebracht werden, hier haben sich die Meininger, wie man in Berlin sagt, einmal ordentlich „loslassen können“; und sie haben sich keinen Zwang angethan.

Aber es handelt sich nicht blos um ein malerisches, es handelt sich auch um ein dichterisches Werk; und der Dichter heißt Shakespeare.

Es ist nachgerade etwas langweilig geworden, die „Principien" der Meininger zu discutiren, und ich möchte mich dieser Discussion gern entziehen, möchte gern mit der überschwänglichen Anerkennung all des Schönen, durch das sie uns erfreuen, über das Bedenkliche, das aus diesen Schönheiten herauslugt, hinwegsehen; aber wider Willen wird die Kritik, die es ernsthaft meint, durch das anregende kleine Hoftheater immer wieder und wieder dazu veranlaßt, an einige der erheblichsten Fragen der Schauspielkunst heranzutreten und namentlich die Beziehungen der Schauspielkunst zu den verwandten Künsten immer wieder zu berühren.

Gerade diese prächtige, wundervolle Inscenirung des „Wintermärchens" hat, wie ich ehrlich bekennen muß, manche der Bedenken, die sich mir bei der ersten Bekanntschaft mit den Meiningern aufgedrängt hatten, auf's Neue in mir wachgerufen. Ich finde, daß hier wiederum das Verhältniß der Ausstattung zum Inhalte der Dichtung verschoben, und daß die Meininger über das Ziel hinausgegangen sind.

Als dieses Ziel, als den leitenden Gedanken der Meininger, fasse ich ihr Bestreben auf: die Dichtung in einen ihrer würdigen Rahmen zu stellen, zum Guten den Glanz und den Schimmer zu fügen. Dieses Bestreben hat in mir den eifrigsten Fürsprecher. Aber der Rahmen soll das Bild nicht erdrücken, sonst wird die glänzende und charakteristische Ausstattung ebenso tadelnswerth, wie der gewöhnliche geistlose und unschöne Theaterplunder. Der Kampf, den die Meininger gegen diesen Plunder unternommen haben, ist rühmlich; sie haben in unserm deutschen Theater eine neue und bedeutsame Bewegung hervorgerufen; sie haben das Publicum gelehrt, daß die Ausstattung von Wesentlichkeit ist, einen selbstschöpferischen, selbstdenkenden Kopf verlangt,

und nicht dem niedern Handwerk und der Gewöhnlichkeit überlassen bleiben darf. Sie haben den gemeinen Theaterprunk, der mit recht viel Gold und Silber und Flitterkram und bengalischem Lichte arbeitet, verschmäht und immer nur eine edle malerische und charakteristische Wirkung angestrebt. Dies ist ihnen bisweilen in ganz hervorragender Weise gelungen. Für mich bleibt immer noch die Ausstattung des „Käthchens von Heilbronn" das Bedeutendste, was in dieser Beziehung geleistet ist. Da schien mir das rechte Maß innegehalten zu sein. Bei manchen anderen Vorstellungen, namentlich bei „Fiesko", erschien mir die Meininger Ausstattung zu anspruchsvoll; denn schließlich bleibt Ausstattung doch immer nur Ausstattung, und sie darf auf keinen Fall der wichtigere Bestandtheil des Schauspieles sein:

> Nur muß der Knorr den Knubben hübsch vertragen.
> Nur muß ein Gipfelchen sich nicht vermessen,
> Daß es allein der Erde nicht entschossen.

Wenn die Ausstattung, wie sie die Meininger zuwegegebracht haben, die Dichtung hebt, dann soll sie freudig willkommen geheißen werden; ja, wenn sie selbst nur den Zweck verfolgt, andere Mängel, z. B. ungenügende Darstellung in einigen Hauptrollen, zu verdecken, so wollen wir sie uns als ein Surrogat mitunter gern noch gefallen lassen; wenn aber die Ausstattung vermöge ihrer Ueberhebung Fehler gebiert, die Unterscheidung zwischen dem Wesentlichen und Unwesentlichen aufhebt, die Verhältnisse stört, die Arabeske zum Mittelstück macht, das Glänzende verdunkelt und auf Nebensächliches die klarste Beleuchtung wirft, wenn sie also das Wesen der Dichtung schädigt, dann ist es geboten, ihr schroff entgegenzutreten und sie auf den ihr zukömmlichen Platz zu verweisen.

Bei der Aufführung des „Wintermärchens" wurde der lebhafteste Applaus des ganzen Abends beim Tanze der Schäfer laut, der in der That vortrefflich arrangirt war.

Diese Thatsache schließt eine herbe Kritik in sich. Gibt das nicht zu bedenken? Ist es richtig, daß der geschickte Leiter einiger sinniger Quadrillentouren dem Dichter, daß verständige Statisten dem eifersüchtigen Leontes und der duldenden Hermione den Rang ablaufen?

Das ist nur denkbar, nur erklärlich, wenn sich das Publicum auf der falschen Fährte befindet; und dieser Irreführer ist diesmal die übertriebene Schönheit der Ausstattung, die uns von Anbeginn an dermaßen in Anspruch nimmt, daß das dichterische Werk ihr gegenüber in den Hintergrund tritt, daß man mehr auf die Tischdecken und phantastischen Wandmalereien achtet, als auf die Seelenqualen eines unschuldig leidenden Weibes, mehr auf den originellen Schrein, der das Orakel birgt, als auf die Worte des weissagenden Gottes.

Ich weiß sehr wohl, was sich zu Gunsten der Meininger anführen läßt. Die Dürftigkeit, die Unkenntniß und Geschmacklosigkeit, die bisher an den meisten deutschen Bühnen den Rahmen für die Dichtung geschaffen, haben uns verwahrlost, sagt man. Wir haben uns daran gewöhnt, im Theater elenden Kram zu sehen, oder vielmehr: wir haben uns des Sehens ganz entwöhnt. Deshalb frappiren uns jetzt der Reichthum, die Kenntniß und der Geschmack, wie sie aus den Meininger Aufführungen zu uns sprechen, und wir schenken dem Sehenswerthen eine zu große Aufmerksamkeit. Der Fehler liegt also nicht an den Meiningern, sondern an uns, nicht an dem Ueberwuchern der schönen Aeußerlichkeiten, sondern an unserer ungenügenden Schulung, diese Aeußerlichkeiten schnell zu fassen.

Das mag ja sein. Die Kritik eines späteren, in der Aesthetik vorgerückteren und erzogeneren Geschlechtes wird vielleicht ganz anders urtheilen. Sie wird das Gebotene, das uns außergewöhnlich erscheint, vielleicht als selbstverständlich hinnehmen. Ich weiß allerdings nicht, ob den Meiningern damit gedient wäre, wenn solche Zukunftskritiker, die sich um

das Gefäß nicht kümmern und nur den Gehalt prüfen würden, über ihre jetzigen Aufführungen berichteten. Aber wie dem auch sei, so wie wir nun einmal sind: linkisch, unerfahren und unbeholfen in dieser plötzlichen Intimität mit dem Ungewohnten, kommen wir über das Aeußerliche mit einem flüchtigen Blicke nicht hinweg. Wir werden verlockt, uns dieses schöne Muster und jenen originellen Schnitt mit besonderer Aufmerksamkeit anzusehen; wir freuen uns über die Lichteffecte, über die geschmackvollen Geräthe und werden kaum gewahr, daß inzwischen ein Anschlag auf das Leben eines Freundes vorbereitet, ein schuldloses Weib verstoßen, ein Kind geboren, ein anderes hingerafft wird. Was uns da vorgespielt wird — nun ja, es mag ja recht interessant sein und recht traurig; aber was uns gezeigt wird: die Decorationen und die Costüme — es ist doch zu schön!

Und die Folge?

Die Folge davon ist, daß wir uns in einem einfachen Ausstattungsstücke zu befinden glauben, kaum noch wissen, ob Shakespeare oder Pasqué zu uns spricht, und mit der reizendsten Naivetät beim Schäfertanze unserer harmlosen Freude den lautesten Ausdruck geben.

Aber es ist ja ein Märchen, wendet man ein, und wenn irgendwo, so ist hier die märchenhafte Pracht am Platze!

Ganz einverstanden; aber da fragt sich's doch, ob diese Pracht wirklich märchenhaft ist, und ich möchte das ganz entschieden verneinen. Ich finde, daß die Pracht im „Wintermärchen" bis auf den letzten Act die vollständige Negation des Märchenhaften, daß sie ein wahres Muster von historischer Treue und archäologischer Genauigkeit ist. Was ist denn, wenn ich von der zauberhaften Schlußdecoration absehe, in all diesem Prunk Phantastisches, Uebersinnliches? Wo ist der zauberhafte Duft, das zarte Flimmern, die neckische Freiheit des Märchens? Alles, was wir sehen, diese realistischen Landschaften, diese strengen stolzen Gewänder, alles

das ist so solide, so echt menschlich schön, so compact, so glaubhaft, wir nur möglich. Diese Kleider sind nicht von Feenhänden gefertigt, ein tüchtiger Costümier hat sie nach bewährten Mustern gearbeitet, und nicht die Phantasie hat diese Gegenden geschaffen, es sind bedeutende Leistungen eines Coloristen, der gute Studien gemacht und seine Mappen voll guter Skizzen hat.

Die Meininger geben das „Wintermärchen" als reines Renaissancestück, mit einer beinahe pedantischen Innehaltung der angenommenen Zeit. Es entspricht dem Charakter dieser Ausstattung ganz und gar, daß wir im Zimmer der Hermione den katholischen Betstuhl sehen, und daß der Schrein, in dem der Ausspruch des Delphischen Gottes verwahrt wird, eine Kirche darstellt, die mit Heiligenbildern auf Goldgrund verziert ist. Das ist ganz streng im Charakter der Zeit. Ein tüchtiger Costümkundiger wäre sicherlich im Stande, fast das Jahrzehnt, in das die Meininger die Handlung des Stückes verlegen, festzustellen. Gesetzt ein Stocktauber, der das „Wintermärchen" nicht kennen würde, wohnte dieser Aufführung bei — würde dieser, der vielleicht nicht der Beklagenswertheste im Zuschauerraum wäre, jemals auf den Gedanken verfallen können, daß ihm da ein Märchen vorgespielt wird? Sicherlich nicht. Er würde, glaube ich, den Eindruck gewinnen müssen, daß ein historisches Stück mit bewunderungswürdiger Treue in den Costümen, Decorationen und Requisiten zur Aufführung gelangt.

Nun, das Märchen schlägt gewöhnlich nicht in der Costümkunde von Weiß nach. Es wirft munter mit leichter Hand die Zeiten durcheinander. Und ich begreife weder die Nothwendigkeit noch die Berechtigung, durch die starre Innehaltung einer bestimmten Zeit in den Costümen den Dichter nach dieser einen Richtung hin zu corrigiren, die Correctur am Texte aber nicht vorzunehmen und somit geflissentlich die rührenden und kindlichen Anachronismen der Dichtung zu haarsträubenden in der Ausstattung zu machen.

Durch die Bannung der Dichtung in einen geschlossenen Zeitraum fügen die Meininger den früheren Bearbeitungen eine neue hinzu; und da fragt sich's denn, welche besser ist, — eine Frage, die ich vielleicht später einmal zu beantworten versuchen will.

Shakespearisch ist das Meininger „Wintermärchen" auch nicht. Hier wird eine Art von historischer Treue gewahrt; der Dichter hat aber gar nicht an Historie gedacht und ihr deshalb auch keine Treue gelobt. Um das Stück Shakespearisch darzustellen, hätte man zu der relativen Einfachheit der Shakespearischen Bühne zurückkehren, hätte man alle die verschiedenen Nationalitäten einfach in die Tracht der Lords unter der Herrschaft der jungfräulichen Königin stecken müssen. In unserer Zeit des Experimentirens werden wir vielleicht auch das noch erleben.

Die Regie hat dem „Wintermärchen" gegenüber den weitesten Spielraum; sie kann ungefähr machen, was sie will. Wenn der Dichter uns erzählt, daß ein Fahrzeug an den Küsten Böhmens Schiffbruch erleidet, daß Delphi eine Insel ist und Giulio Romano ein Bildhauer, daß wegen einer russischen Großfürstin das Delphische Orakel befragt wird und zur selben Zeit Balladen gedruckt werden — wenn der Dichter so fröhlich mit allen Positiven umspringt, dann kann auch die Regie sich alle möglichen Freiheiten gestatten. Das Einzige, was wir ihr Namens des Dichters untersagen möchten, ist die Pedanterie. Die gehört entschieden nicht hierher.

Auf Dingelstedts Anregung hat man das „Wintermärchen" in eine phantastisch antike Gewandung gekleidet. Dingelstedt hat die stärksten Anachronismen und Fehler ausgemerzt und den Schauplatz der ersten Hälfte der zweiten Abtheilung anstatt nach Böhmen nach Arkadien verlegt. Das ist eine Auffassung.

Eine andere könnte die sein, dem Charakter der Dichtung

dadurch zu entsprechen, daß man ähnlich wie die Werke der bildenden Künstler aus der Zeit auch ein Bühnenbild mit rührenden Anachronismen hergestellt, also meinetwegen die fließende Gewandung der Antike mit der stolzen Pracht der Renaissance willkürlich vermählt hätte.

Oder man hätte endlich das Stück als Märchen mit Phantasie-Costümen und Phantasie-Decorationen ausstatten können.

Alles das scheint mir mehr Berechtigung zu haben als die von den Meiningern gewählte Innehaltung einer bestimmten Epoche aus der Renaissance. Dadurch wird der Anachronismus, der in der Dichtung nebensächlich ist, ja lieblich und rührend genannt werden kann, aufdringlich selbstbewußt; er sucht sich auf wohlfeile Weise als etwas Originelles hinzustellen. Wenn der Delphische Orakelspruch in einen byzantinischen Schrein gelegt wird — ich habe nichts dagegen; aber dann verbitte ich mir, daß der abgedankte Gott per procurationem Jovis losdonnert; denn dieser Donner ist ein sehr guter Dingelstedt'scher Theatereffect, der in seinen antiken Stücken sachlich berechtigt ist, in einem Renaissancestücke nicht, Shakespeare weiß nichts davon. Und sind denn die slavischen Schnürröcke, welche die Böhmen tragen, Shakespearisch? Für Shakespeare ist das Böhmen im „Wintermärchen" irgend ein ultima Thule, irgend ein phantastisches Land, und er gibt deren Bewohnern dieselben griechischen Namen wie seinen fabelhaften Sicilianern. Wenn ich Leute vor mir sehe, die diese böhmische Nationalität in ihren Gewändern zur Schau tragen, und sich mir gegenüber als richtige Slaven, vielleicht aus der Zeit der Jagellonenherrschaft, aufspielen, dann blicke ich verwundert auf den Zettel und frage mich, ob diese Leute wirklich Polyxenes, Archidamus, Autolykus heißen, oder ob das verdruckt ist und nicht besser Polyxnszek, Archidamuslaw und Autolykrad gelesen werden müsse. Böhmen am Meere braucht keine Schnürröcke.

Das Renaissance-Costüm ist natürlich für das „Wintermärchen" durchaus nicht zu verwerfen; die Maler, die das Stück illustrirt haben, wie der Engländer John Gilbert und die Deutschen Gabriel Max und Kliemsch, haben ja auch vorwiegend Renaissance-Costüme gewählt. Es will mir sogar scheinen, als ob die Gilbert'schen Bilder für manche Costüme den Meiningern als Vorlage gedient hätten; aber ich meine, es hätte eine viel größere Freiheit obwalten müssen. So wie wir das „Wintermärchen" gesehen haben, halte ich es weder für märchenhaft noch für Shakespearisch; es ist Meiningensch. Damit will ich die Ausführung in keiner Weise herabsetzen, will nur den Versuch gemacht haben, meine von der Ansicht eines großen Theils des Publicums abweichende Meinung zu begründen.

Die Meininger haben die Shakespeare'sche Dichtung im Wesentlichen unverändert beibehalten. Sie haben Einiges, von den früheren Bearbeitern Ausgeschiedenes, wieder aufgenommen; so die stimmungsvolle Scene, die ich für sehr wesentlich halte, in welcher das Kind ausgesetzt wird. Daß dabei der leibhaftige Bär, der den Antigonus verschlingt, über die Bühne hüpfen muß, erscheint mir überflüssig und nicht geschmackvoll. Das Thier wirkt entschieden komisch, und diese Komik ist in diesem Augenblicke nicht am Platze; denn eine Minute darauf wird ein braver Mann elendiglich zerrissen. Freilich wird die grause Tragik durch die schlechten Witze des Rüpels auch in der Dichtung sofort abgelöst. Aber diese erste Rüpelscene mit ihren ungeschlachten Späßen macht einen überaus verdrießlichen Eindruck, und da die Meininger an dem Original doch manches Wesentliche verändert haben, da sich z. B. die Vermählung der alten einsamen „Turteltaube", der Pauline, mit Camillo am Schlusse beseitigt haben, so hätten sie auch, ohne eine stärkere Pietätlosigkeit zu begehen, die störendsten Anachronismen und Fehler und die verletzenden Witzeleien des Rüpels ausmerzen können.

Diese Art des Shakespeare'schen Humors ist durch und durch archaistisch, und um einiger guter Witze willen müssen wir die unerträglichsten Rohheiten mit in den Kauf nehmen.

Als eine sehr glückliche Conservirung möchte ich die Beibehaltung des von der „Zeit" gesprochenen Epilogs zur ersten, oder des Prologs zur zweiten Abtheilung bezeichnen. Die Bühnen, welche andere Bearbeitungen aufführen, werden gut thun, hierin die Meininger sich zum Muster nehmen und diese Ansprache, die in ehrlicher Weise die Zweitheilung der Dichtung erkennen läßt und diese beiden Theile gleichzeitig in sinniger Weise vermittelt, wieder einzuführen. Abweichend von der gewöhnlichen symbolischen Darstellung der „Zeit", die uns fast immer als Greis mit weißem Vollbarte, mit dem Stundenglas und der Hippe vorgeführt wird, geben die Meininger der „Zeit" die blühende Gestalt eines jungen Mädchens, das auf einem in phantastischen Wolkengebilden schwebend gedachten Globus thront.

Von dem Reichthum und der Schönheit aller Aeußerlichkeiten habe ich schon gesprochen. Unter den Decorationen verdient nach meinem Geschmack den Preis des Abends die letzte, in welcher auch das Märchenhafte zum Ausdruck kommt: ein phantastischer, farbenprächtiger Garten in heller Sonnengluth, im üppigsten Rosenschmucke. Die Wirkung ist eine magische. Aber auffallenderweise ging der Hauptvorgang in dieser Scene, die Erweckung der Hermione, der Wirkung ganz verlustig.

Shakespeare hat sich eine bemalte Statue der Hermione gedacht. Die Meininger haben also den Versuch gemacht, der Statue, die von der Schauspielerin, welche die Hermione spielt, selbstverständlich gestellt wird, die natürliche Gesichtsfarbe und ihrer Renaissancekleidung die glänzenden Farben der Stoffe zu lassen. Das sieht sehr hübsch aus; aber auch die gutmüthigste und ergiebigste Phantasie wird nicht der Forderung des Dichters, hier an einen Stein zu glauben,

gerecht werden können. Um bei dem Zuschauer den Glauben an den Stein einigermaßen zu ermöglichen, muß die Statue in antiker Gewandung und weiß sein. Da hilft alles nichts. Bei den Meiningern sehen wir Frau Bittner schön costümirt, und man wundert sich, weshalb sie so still sitzt. Paulinens Ansprache, die den Stein erweicht, die ersten sanften Bewegungen der Hermione, das sehnsuchtsvolle Verlangen und der Jubel des Leontes, alles das ist bei dieser Darstellung thöricht, unbegreiflich. Und wenn sich die Meininger tausendmal auf die Verse Shakespeares berufen, welche die Färbung rechtfertigen, sie haben doch Unrecht. Ein golddurchwirktes Renaissancekleid wirkt ebenso wenig plastisch und statuenhaft wie ein schwarzer Tuchfrack.

Die Stellungen in den großen Ensemblescenen, wie im Gemache der Hermione, in der Gerichtsscene und schließlich im Garten, waren wiederum sehr geschmackvoll und malerisch geordnet; aber sobald die Leute sich zu bewegen anfangen, machen sich dieselben Uebertreibungen geltend, die schon so oft, natürlich ohne allen Erfolg, gerügt worden sind. Die Comparserie spielt die ganze Gerichtsscene zu Tode. Ein verständiger Vorsitzender hätte die Galerien zwanzigmal räumen lassen, und ein König müßte sofort depossedirt werden, der einen so beweglichen Hofstaat — Hofleute, die einen beständigen mimischen Commentar zu jeder seiner Aeußerungen geben — um sich duldet. Hier führt das Bestreben realistisch zu sein, zum vollen Gegentheil. Und da wir gerade von realistischer Wiedergabe sprechen, in welchem Gerichtshofe wird jemals ein Gerichtsschreiber die Anklage mit so thränenreicher Stimme und so wehmüthigem Ausdrucke verlesen, wie wir's hier gehört haben?

Ueber die schauspielerischen Leistungen brauche ich nichts zu sagen. Was die Meininger können, ist ja bekannt und noch bekannter, was sie nicht können. Es wird zu viel absichtlich hervorgehoben, es werden noch immer zu viel Pausen gemacht.

Am wenigsten vortheilhaft ist Perdita von der Regie ausstaffirt. Ich zweifle nicht, daß das Costüm ganz echt ist, aber ich mußte bei dieser Perdita immer an jene andere Perdita denken, die vor einem Jahre in der Festvorstellung im Nationaltheater uns Alle durch ihre liebliche Erscheinung und ihr seelenvolles Spiel gleichermaßen bezaubert hat. Sie war sicherlich weniger echt und viel conventioneller gekleidet; sie trug in den goldblonden Locken einen einfachen Strohhut mit frischen Blumen; ein einfaches weißes Kleid, das ebenfalls mit frischen Blumen besäet war, umspannte den zarten Leib. Es war nichts Sonderbares, es war nichts Merkwürdiges, was den Blick besonders fesselte; aber sie war entzückend in ihrer Anmuth, sie schien wirklich, wie Florizel von ihr sagt, „dem frühesten Lenz entsprossen", ganz Sonnenschein und Blüthenduft, hold und schön und rein. Und welche unbewußte Poesie lag in jedem Worte, das sie sprach! Der seelenvolle Klang dieser kleinen, zitternden, etwas kranken Stimme gab den lieblichen Versen einen ganz eigenthümlichen wundersamen Zauber. Dem kleinen Mädchen glaubten wir seine Liebeslust und seinen Seelenschmerz, und die Unempfänglichsten unter uns ließen sich rühren und ergreifen. Es war Mathilde Ramm.

Und bei der Erinnerung an die im frühesten Lenz dahingeraffte Schauspielerin, die von der Regie zwar weniger schöne Kleider, aber von der Natur das wahre künstlerische Talent empfangen hatte, war es mir gar nicht mehr zweifelhaft, auf was es bei der Schauspielkunst, der edlen Vermittlerin der Dichtung, hauptsächlich und vor Allem ankommt: auf die Echtheit der Empfindung und des Vortrags. Die Echtheit der Costüme kommt später.

Molière.

I.

„Der Geizige."

Gelegentlich des Gastspiels von Joseph Lewinsky.

— Juli 1875. —

Am 9. September 1668 wurde „Der Geizige" zum ersten Male in Paris von der Molière'schen Gesellschaft aufgeführt. Molière selbst spielte die Hauptrolle (Harpagon). Das Stück fand bei der ersten Aufführung eine laue Aufnahme und erlebte nur eine verhältnißmäßig geringe Anzahl von Wiederholungen. Der Versuch, es später wieder aufzunehmen, wollte auch nicht recht glücken.

Die ältesten Biographen Molières wollen in dem Umstande, daß „Der Geizige" in Prosa geschrieben ist, eine genügende Erklärung für den ungenügenden Erfolg finden. Es ist richtig, daß das Publicum jener Zeit an die Verse als an die allein bis dahin herrschende Form in den großen Lustspielen gewöhnt war. Als Molière den „Don Juan" am 15. Februar 1665 zur Aufführung brachte, — das Stück ist bekanntlich auch in Prosa geschrieben, — machte sich schon dieselbe Kritik über die ungewöhnliche und für das Theater angeblich ungeeignete Form bemerkbar. Das verhinderte aber nicht, daß „Don Juan" einen vollkommenen Erfolg

errang und vom 15. Februar bis zum 20. März vor vollen Häusern fünfzehnmal aufgeführt werden konnte. Molière nahm das Stück nach den Ferien nicht wieder auf, wahrscheinlich, weil er durch seine neue Stellung als königlicher Hofschauspieler gerade in diesem Augenblicke einige Rücksichten nehmen zu müssen glaubte, und weil das Stück wegen seiner verwegenen Tendenz die Pietisten und Dunkelmänner zu einer unglaublichen Wuth aufgereizt hatte.

Aber die günstige Aufnahme des „Don Juan" beim Publicum, sowie der Erfolg, den ein anderes ebenfalls in Prosa verfaßtes Lustspiel „Le pédant joué" von Cyrano de Bergerac schon im Jahre 1654 errungen hatte, sprechen dafür, daß die Prosa allein zur Erklärung des lauen Beifalles, der dem „Geizigen" gespendet wurde, nicht ausreicht. — „Der Geizige" wurde, um dies gleich hier zu bemerken, später von Thomas Corneille in Verse gebracht.

Der sonst wenig zuverläßige Grimarest täuscht sich wohl nicht, wenn er die Behauptung ausspricht, daß Molière die Absicht gehabt habe, das Stück selbst zu reimen. Voltaire und Laharpe haben diese Behauptung wiederholt. Voltaire sagt: „Molière hatte seinen »Geizigen« in Prosa abgefaßt, um ihn später in Verse zu bringen, aber er gefiel den Schauspielern so, daß sie ihn in dieser Form zur Darstellung bringen wollten."

Sehr tüchtige Molièrekenner haben dem entschieden widersprochen. Nach meiner Meinung verdient indessen die Voltaire'sche Angabe vollen Glauben. Der Herausgeber des französischen Molièrelexikons, Génin, hat sich der Mühe unterzogen, die Prosa des „Geizigen" genau zu prüfen, und er hat die interessante Entdeckung gemacht, daß nahezu alle größeren Scenen des Stückes schon in Versen ohne Reime geschrieben sind. Gleich die Prosa der ersten Scene ist ganz rhythmisch und prosodisch gehalten; es fehlen eben nur die Endreime und die freien Verse, wie sie Molière im „Amphi-

trion" gebraucht hatte, sind fertig. — So sagt Valère zu Anfang des Stückes:

Vous voyez comme je m'y prends,
Et les adroites complaisances
Qu'il m'a fallu mettre en usage
Pour m' introduire à son service;
Sous quel masque de sympathie
Et des rapports de sentiments
Je me déguise pour lui plaire,
Et quel personnage je joue
Tous les jours avec lui,
Afin d'acquérir sa tendresse.
Jy fais des progrès admirables! etc.

Es ließe sich nahezu das ganze Stück in dieser Weise als für den Ausdruck in Versen berechnet nachweisen. Zu bemerken ist übrigens, daß Molière auch in seinen anderen Prosastücken oft Seiten lang unbeabsichtigte oder unvollendete Verse geschrieben hat; so auch im „George Dandin", der in demselben Jahre wie „Der Geizige" geschrieben wurde. Der zweite Act schließt mit zwei vollkommen richtigen Alexandrinern:

. . . o ciel!
Seconde mes desseins et m'accorde la grace
de faire voir aux gens que l'on me déshonore.

Die dramatische Production des achtzehnten Jahrhunderts hat das französische Publicum genügend an die Prosa auf den Brettern gewöhnt, und jetzt ist diese Prosa auf der Bühne auch für das höhere Lustspiel geradezu die herrschende Form geworden. Trotzdem hat „Der Geizige" in Frankreich niemals einen reinen und vollen Erfolg erringen können.

Es ist um so eigenthümlicher, daß gerade dieses Stück in Deutschland mit dem „Tartüffe" die Ehre theilt, zu den bekanntesten des französischen Dichters zu gehören. Vielleicht wird man nicht irren, wenn man die Erklärung in einem rein äußerlichen Umstande findet, nämlich darin, daß die

Hauptrolle des „Geizigen" den Darstellern von Charakterrollen eine sehr dankbare Aufgabe zuweist. Diesem Glücksfalle haben wir ja auch die Darstellung des Harpagon durch Joseph Lewinsky im Wallnertheater zuzuschreiben.

Nicht die Form, — der Inhalt hat dem reinen und ungetrübten Erfolge des Stückes Abbruch gethan. Der Charakter des Stückes ist nicht klar, nicht einheitlich; es ist ein Gemisch von zum Theil sehr drolligen an das Possenhafte streifenden, zum Theil auch der feinen Komik angehörigen Bestandtheilen und von unangenehmen, peinlich berührenden Dingen, die unter allen Umständen verstimmend wirken. Der Geiz ist keine Lächerlichkeit, er ist ein Laster, und der Geizige kann auch auf der Bühne nicht komisch wirken, es mischt sich immer die Verachtung hinein. Das gilt allerdings auch von der Heuchelei, aber auch der Tartüffe ist nicht lächerlich. Molière hat diesen mit dem richtigen Gefühle des Dichters in eine Mitte gestellt, in der seine Verächtlichkeit voll und ganz zu Tage tritt; niemals werden wir von der leisesten Regung des Mitgefühls oder der Sympathie für den Heuchler ergriffen. Tartüffe steht allein, die Wirkung seines verächtlichen Gebarens zeigt sich im komischen Lichte in der Vernarrtheit Orgons, der sich durch seine Vertrauensseligkeit, durch seine blinde Vergötterung des Heuchlers eben lächerlich macht. Tartüffe ist nicht Vater, Bruder, Sohn, er will sich in die Familie hineinschleichen und das wird vereitelt. Das ist ein Schauspiel, das klar ist und eine reine Wirkung hervorruft.

Ganz anders der Geizige bei Molière. Der Geizige ist zunächst ein alter Mann, er leidet körperlich, er ist Vater. Die Verzweiflung eines alten gebrechlichen Mannes, dem man sein Geld gestohlen, kann niemals komisch wirken, mag der Alte auch noch so verächtlich sein. Unwillkürlich empfindet man ein gewiß unberechtigtes Mitleid mit dem Verzweifelten; gleichzeitig sagt man sich, daß der Mensch unser Mitleid

nicht verdient; und so überkommt den Zuschauer ein unbehagliches Gefühl, das ihm die volle Freude an dem Schauspiele raubt. Es bleibt uns schließlich nichts Anderes übrig, als die Bewunderung der Darstellung, wenn die Rolle von einem Künstler, wie Lewinsky gespielt wird. Der berühmte Monolog, welcher den vierten Act beschließt — Harpagon stürzt mit wildem Schrei auf die Bühne; man hat ihm sein Geld gestohlen — ist in geradezu düsterer Tragik gehalten:

„Diebe! Diebe! Räuber! Mörder! Gerechtigkeit! Gerechter Himmel! Ich bin verloren! Ich bin ermordet! Man hat mir die Kehle abgeschnitten! Man hat mir mein Geld gestohlen! Wer kann es sein? Wo ist er? Wo hat er sich versteckt? Wo finde ich ihn? Wo laufe ich hin? Wo laufe ich nicht hin? Ist er da? ist er dort? Wer ist es? Halt! (Er packt sich am Arm.) Gib mir mein Geld wieder, Schurke! — Ach bin es selbst!" ꝛc.

Molière hat diese Stelle wie einige andere aus der „Aulularia" des Plautus übersetzt:

„Perii! interii! obcidi! quo curram? quo non curram?
Tene, tene! quem? quis? Nescio, nihil video, caecus eo." etc.*)

Aber es kommen noch andere Stellen in dem Stücke vor, bei denen der Eindruck, den der Zuschauer empfängt, ein sehr verworrener und unbefriedigender ist, namentlich die höchst unerquickliche Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn. Dingelstedt hat in seiner Bearbeitung diese Stelle so gemildert, daß von dem Original fast Nichts übrig geblieben ist; sehr zum Vortheil der theatralischen Wirkung, aber nicht ohne erhebliche Beschädigung der dichterischen Intention. Im Original ist diese Stelle so unangenehm wie nur möglich. Zwischen dem Vater Harpagon, der Mariannen liebt, und seinem

*) „Ich bin hin! verloren! todt! Wo lauf ich hin? Wo lauf ich nicht hin? Halt ihn! Wen? Ich weiß es nicht! Ich sehe Nichts mehr; wie ein Blinder geh' ich nur! u. s. w.

Sohne Cléant, der ebenfalls Mariannen liebt, entspinnt sich folgender Streit:

Harpagon: Wie, Du Galgenstrick, Du hast die Unverschämtheit, mir in's Gehege zu kommen?

Cléant: Du kommst in das meinige, Ich bin der Erste dagewesen.

H.: Bin ich nicht Dein Vater? Schuldest Du mir nicht Respect?

Cl.: In solchen Dingen brauchen die Kinder den Eltern nicht nachzugeben. Die Liebe kennt keine Autorität.

H.: Ich werde Dir schon die Bekanntschaft mit meiner Autorität durch einige tüchtige Stockschläge beibringen.

Cl.: All Dein Drohen thut nichts zur Sache.

H.: Du entsagst Mariannen!

Cl.: Fällt mir nicht ein!

H.: Geschwind einen Stock, einen Stock! u. s. w.

Der Zank wird unterbrochen, um alsbald wieder auszubrechen.

H.: Tritt mir nicht wieder vor die Augen!

Cl.: Zu Befehl!

H.: Ich ziehe meine Hand von dir zurück!

Cl.: Nur zu!

H.: Ich sehe Dich nicht mehr als meinen Sohn an!

Cl.: Meinetwegen!

H.: Ich enterbe Dich!

Cl.: Wie es Dir beliebt!

H.: Ich gebe Dir meinen Fluch!

Cl.: Ich brauche Deine Geschenke gar nicht!

Nun mag man sagen, was man wolle, es gibt kaum ein unangenehmeres Schauspiel als diesen Streit zwischen einem unwürdigen Vater und seinem Lümmel von Sohn. Jean Jacques Rosseau macht über diese Scene folgende Bemerkung:

„Es ist sicherlich ein großes Laster, geizig zu sein und mit Wucherzinsen Geld auszuleihen, aber ist es nicht ein noch größeres Laster, wenn ein Sohn seinen Vater bestiehlt, wenn er den Respect gegen diesen aus dem Auge setzt, tausend beleidigende Vorwürfe ihm an den Kopf wirft und auf den

Fluch des Vaters mit unverschämter Miene antwortet, daß er dergleichen Geschenke von seinem Vater nicht gebrauchen könne. Mag der Witz vorzüglich sein, er ist darum nicht minder strafbar, und ein Stück, in dem man den, der einen solchen Witz macht, liebenswürdig darstellt, ist eine Schule für schlechte Sitten".

Alle Schriftsteller, die sich mit Molière beschäftigt und mithin den großen Dichter über Alles liebgewonnen haben, haben den Verfasser des „Geizigen" gegen diesen schweren Vorwurf in Schutz genommen. Rosseau schießt auch über's Ziel hinaus. Es ist nicht richtig, daß der Sohn seinen Vater bestiehlt; es ist nicht richtig, daß dieser Sohn von Molière liebenswürdig dargestellt wird; aber im Großen und Ganzen behält Rosseau nach meinem Gefühle entschieden Recht gegen die Vertheidiger Molières. Man mag tausend Gründe anführen, welche den Dichter veranlassen konnten dieses häßliche Nachtbild einer durch Laster zerrütteten Familie in die Beleuchtung der Rampe zu rücken; man mag sagen, daß Molière nicht im entferntesten daran gedacht habe, dem Sohne gleichsam das Recht zu vindiciren, gegen einen solchen Vater unverschämt zu sein; man mag zugeben, daß sogar ein höherer moralischer Gedanke dieser ungemüthlichen Scene zu Grunde liege, der Gedanke, am abschreckenden Beispiele zu zeigen, wie der Geiz den Vater seiner Kinder beraubt, wie der, der die Liebe zum Geld über Alles stellt, auch der Liebe seiner Kinder verlustig geht —, Alles das und vieles Andere mag man zu Gunsten des Dichters einwenden; immerhin bleibt die Wahrheit bestehen: daß der Eindruck dieses Auftrittes ein im höchsten Grade peinlicher und verletzender ist. Um den Dichter zu vertheidigen, muß man den Sohn des Harpagon als unliebenswürdig hinstellen; aber dieser Sohn ist der sogenannte „erste Liebhaber" des Stückes; er heirathet zum Schluß die begehrenswerthe und reizende Marianne. Was wird also aus dem Stücke? Realistisch ist ja auch diese Scene,

wie Alles bei Molière, aber sie ist dramatisch gewagt, sie ist theatralisch mißlungen, denn ihre unmittelbare Wirkung ist eine unangenehme und verdrießliche.

Wenn in diesem Punkte der Dichter meines Erachtens nicht ganz frei zu sprechen ist, so kann ihn doch der von anderer Seite ihm gemachte Vorwurf, daß der Charakter des Geizigen Unmöglichkeiten und Inconsequenzen darbiete, wie ich meine, nicht treffen. Mir scheint es psychologisch ganz richtig, daß ein Geizhals sich gerade in einem entscheidenden Momente seines Lebens ganz inconsequent zeigen kann, daß er in unvereinbarem Widerspruche mit seinen Gewohnheiten und seinen Neigungen, mit seiner ausschließlichen Liebe für den nicht verwertheten Besitz sich auf einmal in den Kopf setzt, ein junges Mädchen zu heirathen, bei dem er weniger auf's Geld als auf die Jugend, Anmuth und hübsche Erscheinung sieht. Gerade solche Inconsequenzen sind eminent menschlich, und der Dichter hat auch hier bewiesen, wie sehr er die Menschen studirt und kennen gelernt hat. Eine sogenannte „gute Partie", wie sie einem Geizigen eigentlich zusagen sollte, würde denselben viel weniger individuell und viel mehr schablonenhaft machen als gerade diese absonderliche Heirathsidee, die Molière seinem Harpagon gegeben hat.

Auch das ist ein unberechtigter Vorwurf, daß ein Geizhals sich nicht eine unverhältnißmäßig große Dienerschaft, Wagen und Pferde halten werde. Harpagon befindet sich in einer socialen Stellung, welche immerhin ein gewisses Decorum erfordert; er muß sich Wagen und Pferde und muß sich Diener halten. Aber sein Geiz zeigt sich gerade in der Art und Weise, wie er diese unvermeidlichen Ausgaben bestreitet, zeigt sich darin, daß er den Anforderungen, welche die Gesellschaft an ihn stellt, so wenig wie möglich genügt, daß er die Dienerschaft hungern und die Pferde verkümmern läßt.

Molière hat übrigens diese Einzelheiten direct aus der Wirklichkeit genommen. Einige Jahre vor der ersten Auf-

führung des „Geizigen" wurde ganz Paris durch die Ermordung eines Ehepaares, das sich durch den schmutzigsten Geiz bekannt gemacht hatte, in Aufregung versetzt. Ein Polizeibeamter Tardieu und seine Frau wurden am 24. August 1665 10 Uhr Vormittags von zwei Brüdern Touchet in ihrem Hause ermordet; die Mörder wurden auf der That ertappt und drei Tage darauf hingerichtet. Von diesem Ehepaar, das auch zunächst ein gewisses Haus ausgemacht hatte (Boileau erzählt in der zehnten Satire, daß sich dieselben unter anderm zwei Diener, zwei Mägde, einen alten Lakai, zwei Pferde und einen Maulesel hielten), kamen geradezu unglaubliche Dinge an den Tag.

Das Charakterbild des Geizigen, wie es Molière entworfen hat, erscheint mir trotz aller derben Striche noch immer mustergültig und Harpagon ist wie Tartüffe mit Recht eine typische Figur geworden. Aber wenn auch die außerordentlich dankbare Rolle des „Geizigen" das Stück auf dem Repertoire erhalten hat, der ganzen Dichtung hat dieselbe doch nicht den ungetheilten Beifall, den die andern Molière'schen Meisterwerke finden, erwerben können.

Erklärt sich aus der Vermischung von peinlich und komisch wirkenden Dingen der getheilte Eindruck des Stückes schon in Frankreich, so tritt diese ungenügende Wirkung in Deutschland noch um so schärfer hervor. Zum vollen Verständnisse der Molière'schen Stücke fehlt uns sehr viel, vor Allem die Weihe der Tradition und die tiefe Pietät für den Dichter. Das Publicum im théâtre français verehrt in jedem Worte Molières das Wort des Meisters und schwört darauf. Unser Publicum tritt auch den Molière'schen Dichtungen kühl und kritisch entgegen. Außerdem wird das Stück in Frankreich ganz anders und ungleich besser gegeben als bei uns. In unseren Darstellungen fehlt der Charakter der Zeit und die Localfarbe, Dinge, die sich auch durch die minutiöseste Inscenirung und Ausstattung nicht nachmachen

lassen. Endlich und hauptsächlich ist das dargestellte Werk bei uns ein ganz anderes als das Molière'sche und über den Unterschied, der zwischen dem Original und der bei uns aufgeführten Nachahmung besteht, vermag uns auch die geschickteste Bearbeitung, auch die gelungenste Uebersetzung nicht hinweg zu täuschen.

Die Geschicklichkeit wollen wir der Dingelstedt'schen Bearbeitung, die wir hier gesehen haben, keineswegs absprechen. Es ist ganz in der Ordnung, daß Dingelstedt an einigen Stellen das Original erheblich gemildert hat, so den schon erwähnten Auftritt zwischen dem Vater und dem Sohne, ferner das sehr komische qui pro quo im letzten Acte. Valère spricht von Harpagons Tochter Elise und Harpagon meint, es handle sich um seine gestohlene Schatulle. Diese Scene, die übrigens ebenfalls keine Molière'sche Erfindung ist, gibt in der französischen Dichtung zu allerdings außerordentlich drastischen, aber bisweilen geradezu obscönen Späßen die Veranlassung, über die das Publicum im théâtre français als über classische Derbheiten herzlich lachen darf, die aber in unserem Wallnertheater unzweifelhaft die kräftigsten „Au!" der sittlichen Entrüstung hervorrufen würden. Harpagon sagt unter Anderm (er denkt an seine Schatulle):

Hè dites-moi donc en peu: tu n'y as pas touché?
und Valère, der glaubt, daß es sich um Elisen handle, antwortet:

Moi y toucher? Vous lui faites tort aussi bien qu'à moi; et c'est d'une ardeur toute pure et respectueuse que j'ai brulé pour elle etc.

Ebenso ist es durchaus zu billigen, daß Dingelstedt die geradezu albernen Erkennungsscenen am Schlusse, die auch jetzt noch in der Bearbeitung langweilig genug sind, zu beseitigen versucht hat. Es gehört wirklich großer Respect vor Molière dazu, um diese wunderbaren Erkennungsscenen sich gefallen zu lassen: „Du warst in Neapel? O Gott, dann

bist Du mein Bruder, und ich Deine Schwester und Du mein Vater!" u. s. w. Das sind Schwächen und Unbeholfenheiten der Zeit, die man eben nur bedauern kann. Moland bemerkt dazu: „In der antiken Komödie findet man zuerst diese Schiffbrüche, Gefangenschaften und Erkennungen, die später so häufig verwerthet worden sind. Um sich zu erklären, wie auch Molière nicht davor zurückscheute, von diesem Mittel in seinen Schlußscenen Gebrauch zu machen, muß man daran denken, daß die Unwahrscheinlichkeit solcher Ereignisse zu jener Zeit etwas weniger verletzend war, als sie heutzutage ist. Die Zeitgenossen von Molière haben alle dieselben Mittel verwerthet, die Erzählungen, die aus dem Spanischen entnommen waren, wimmelten davon, und so hatte man sich mit diesen Dingen befreundet, und das Publicum ließ sich dieselben viel eher gefallen, als dies jetzt der Fall ist."

Molière fühlte trotzdem selbst, wie langweilig diese wunderbaren Aufklärungen waren und im „Geizigen" suchte und fand er ein Mittel, um die Aufmerksamkeit des Publicums von den Auseinandersetzungen über die seltsamen Fügungen des Schicksales abzulenken und durch ein komisches Spiel die Zuschauer zu erheitern. Dieses Scenenspiel, — „Nüance" heißt dergleichen in der deutschen Theatersprache, — das auch Lewinsky in seine Darstellung aufgenommen, aber etwas gemildert hat, besteht in Folgendem: Während sich die Verwandtschaftsbande zwischen den verschiedenen Personen des Stückes durch überraschende Zufälligkeiten knüpfen, bemerkt Harpagon, daß sein Diener zwei Lichter angesteckt hat. Er bläst eines davon aus. Kaum hat er den Rücken gewandt, so steckt es der Diener wieder an. Harpagon bemerkt dies, bläst es aus und behält den Leuchter in der Hand. Während er nun zuhört, was die Andern erzählen, steckt hinterrücks der Diener das Licht wieder an. Harpagon bläst es nun noch einmal aus und steckt das Licht in die Tasche, wo es der Diener zum vierten Male ansteckt. Har-

pagon verbrennt sich natürlich daran, bläst es abermals aus und dreht es so um, daß der angezündete Docht nach unten kommt. Dieser Spaß dauert gerade so lange wie die Auseinandersetzungen, die das Publicum langweilen.

Ist im Allgemeinen auch die Dingelstedt'sche Bearbeitung zu billigen, so lassen sich doch Einzelnheiten verzeichnen, in welchen, wie ich glaube, der Bearbeiter etwas zu ungenirt vorgegangen ist. Die Nothwendigkeit, die erste Scene des vierten Actes völlig umzuarbeiten, leuchtet mir nicht ein; ebenso finde ich es nicht richtig, daß die hübsche Scene, in welcher Vater und Sohn durch Maitre Jacques in drolliger Weise versöhnt werden, gänzlich beseitigt worden ist; sie ist eine der amüsantesten des Stückes. Außerdem braucht Dingelstedt bei der Uebersetzung so ganz moderne Wendungen, daß die Illusion, ein Molière'sches Stück zu hören, von Zeit zu Zeit gänzlich verloren geht. Trotzdem wird man immer zu dieser Bearbeitung greifen müssen, wenn ein Charakterdarsteller den „Geizigen" gibt; denselben im ungesäuberten Originale darzustellen, wäre gewiß nicht rathsam. Im Großen und Ganzen sind die Aenderungen, die Dingelstedt vorgenommen hat, wie gesagt, nur zu billigen.

Joseph Lewinsky spielt den Geizigen mit einer bewunderungswürdigen Schärfe und Charakteristik. In jeder Scene zeigt sich der Geist und das Talent dieses vorzüglichen Schauspielers. Lewinsky, der sich von jeder Aufgabe, deren Lösung er unternimmt, ganz genau Rechenschaft ablegt, weiß, daß Harpagon zuerst von einem Komiker — von Molière, gespielt worden ist und daß er heute noch in Frankreich von den „komischen Vätern" und nicht von den s. g. „Charakterdarstellern" gegeben wird. Er war daher darauf bedacht, die Rolle möglichst komisch wiederzugeben und alles Dämonische und Unheimliche zu bannen; — wie ich glaube, ganz den Intentionen der Dichtung gemäß. Wird der abstoßende Charakter Harpagons nicht durch die Komik in der Darstel-

lung einigermaßen in das Gebiet des Lustspieles hineingerückt, so ist der Conflict, in dem sich das Publicum diesem seltsamen Schauspiele gegenüber befindet, noch unversöhnlicher und schroffer. Eine volle Einheitlichkeit läßt sich allerdings nicht herstellen, aber anzuerkennen ist immerhin das Bestreben des geistvollen Schauspielers, den Riß, der nun einmal in der Dichtung ist, durch die Darstellung möglichst zusammenzuziehen.

Und die Moral des Stückes? — Eine alte Anekdote aus Molières Zeit gibt darauf die Antwort: Ein Geiziger, der einer der ersten Vorstellungen des Stückes beiwohnte, verließ das Haus mit den Worten: „Man kann aus dem Molière'schen Stücke viel lernen! Es enthält vorzügliche ökonomische Grundsätze!" —

Molière.

II.

„Tartuffe."

Im Schauspielhause.

— Anfang März 1877. —

Wer das Molière'sche Meisterwerk „Tartuffe" im Original oder gar von den Aufführungen am Théâtre français her kennt und dann das gleichnamige Stück auf der deutschen Bühne in einer deutschen Umschreibung sieht, den muß ein Gefühl der tiefsten Enttäuschung überkommen. Die Verunstaltungen, welche die Librettisten der Gounod'schen Oper am Goethe'schen „Faust" vorgenommen haben, sind nicht gewaltsamer als die von der deutschen Bearbeitung am „Tartuffe" verübten Grausamkeiten. Hier wie dort ist mit der Auflösung der poetischen Form der poetische Inhalt bis zur Unkenntlichkeit travestirt worden. Wo der französische Dichter den Mund zu feinem Spott, zu bittrer Satire verzieht, schneidet der deutsche Bearbeiter gleich eine Fratze; wo der französische Dichter herzhaft lacht, bringt der deutsche Bearbeiter einen rohen, unflätigen Possenscherz heraus; wo Molière vornehm, ist der Deutsche gespreizt, wo jener poetisch ergriffen ist, zeigt sich dieser alltäglich und platt. Mit einem Worte, das Ding, das unter dem Titel eines französischen Meister-

werkes hier gegeben wird, ist alles Mögliche, nur eben kein Molière'sches Stück!

Die Uebersetzung resp. Bearbeitung des „Tartuffe", wie sie jetzt wieder aufgefrischt worden, ist, wenn ich mich nicht irre, die alte, d. h. dieselbe, die vor langen Jahren für die Darstellung am Hoftheater erworben wurde. In dieser Faßung ist der „Tartuffe" zum letzten Mal im Jahre 1866 hier aufgeführt worden; man hat das Stück seitdem nicht vermißt. Das erklärt sich aus den absonderlichen Eigenschaften dieses deutschen „Tartuffe" sehr leicht. Schwerer erklärlich ist, weshalb — da es sich doch um eine vollkommen neue Einstudirung des „Tartuffe" handelte, und wohl kaum ein einziger Schauspieler, der bei der letzten Aufführung vor 11 Jahren mitgewirkt hat, an diesem neusten Wiederbelebungsversuche betheiligt war — weshalb die alte und verfehlte Arbeit, die durch tüchtigere längst überholt, nicht bei Seite gelegt worden ist. Seit dem Jahre 1866 hat Wolf Graf Baudissin, der würdige Veteran der deutschen Schriftsteller, der jetzt im 86. Lebensjahre steht und sich mit der Rüstigkeit des Körpers auch eine erstaunliche Frische des Geistes bewahrt hat, eine ganz vorzügliche Uebersetzung des Molière'schen Lustspiels veranstaltet.*) Die ernsthafte Kritik darf zwar mit Fug und Recht auch an dieser Mancherlei aussetzen. Baudissins Sprache ist zu glatt, zu eben, zu leichtfließend, zu schwächlich modern und entfernt sich dadurch bisweilen von dem oft ungeberdigen, aber urgesunden und kraftvollen Original. Darüber indessen kann kein Zweifel bestehen: daß die Baudissin'sche Uebersetzung weitaus die beste ist, und daß ein jedes Theater von Bedeutung, das neuerdings ein Molière'sches Stück zur Aufführung bringt, die moralische Verpflichtung hat, diese beste Uebersetzung zu wählen. Ihr fehlt allerdings der wichtige Reim, dessen Wesentlichkeit ich für die Molière'schen

*) Baudissin ist inzwischen — Anfang 1878 — gestorben!

Stücke durchaus nicht verkennen will. Da aber die Uebertragung in Reimen, wie alle veranstalteten Versuche dargelegt haben, die kostbarsten Opfer an Gedanken fordert, und da der Zwang des beständigen Reimens bisweilen eine Poesie zu Stande bringt, der man lieber in einem Knallbonbon als in einem klassischen Meisterwerke begegnen möchte, so ist der Ausweg, den Baudissin eingeschlagen hat, an Stelle des gereimten Alexandriners den ungereimten, wohllautenden und für unsere Dramatik geeignetsten Vers: den fünffüßigen Jambus zu wählen, der einzig berechtigte, da er den Uebersetzer dem ersehnten Ziele, das Original zu erreichen, am nächsten bringt. Ich gestehe, daß es mir angenehmer ist, wenn ich Baudissins Uebersetzung ohne Reime höre, als wenn mir diese fürchterliche Reimschmiederei im Ohre hämmert.

Ein Beispiel: Tartuffe, von Elmire in die Falle gelockt und in dem Wahne bestärkt, daß sein unredliches Verlangen nach der schönen Frau von ihr befriedigt werden wird, wird von der Geängstigten auf eine Minute aus dem Zimmer geschickt, unter dem plausiblen Vorwande, er möge nachsehen, ob sie nicht belauscht seien. Währenddem kriecht der verborgene Zeuge der gewagten Scene, Elmirens Gatte, Orgon, aus seinem Verstecke unter dem Tisch hervor. Elmire ist entrüstet, daß ihr Mann die Sache so weit getrieben hat und nicht früher zum Vorschein gekommen ist. In bitterster Ironie ruft sie ihm die durchaus nicht auf eine komische Wirkung berechneten Worte entgegen:

Ihr kommt schon jetzt? Ihr habt mich wohl zum Besten!
Versteckt Euch wieder, noch ist's viel zu früh!
Wartet's noch ab, um ganz gewiß zu sein,
Und haltet Euch nicht blos an simple Schlüsse.
Man soll sich hüten, allzu leicht zu glauben;
Seid erst recht überzeugt und gebt nicht gleich
Euch für besiegt: Ihr könntet dennoch irren; —

Laissez-vous bien convaincre avant que de vous rendre
Et ne vous hâtez pas, de peur de vous méprendre.

Von dieser Stimmung Elmirens hat der Bearbeiter gar keine Vorstellung gehabt. Daß die bedrängte, das Aeußerste befürchtende Frau in dem Augenblicke, da ihr das Schlimmste droht: die Entehrung — denn Tartuffe ist kein bloßer Spaßmacher, er nimmt die Sache sehr ernst, und an Orgon, dem bis zur Unzurechnungsfähigkeit Verblendeten, hat sie gar keine Stütze — daß jetzt Elmire nicht zum Schäkern aufgelegt ist, das hat der Gute nicht bedacht. Er nimmt die Scene rein komisch, und bei ihm empfiehlt Elmire ihrem Gatten die Vorsicht mit folgenden angenehm lautenden Worten:

„Sieh zu, daß Du Dich nicht verschnappst,
Und ihn auf frischer That ertappst.“

Die Nöthigung des Reimens veranlaßt eine Ungehörigkeit um die andere. Wichtige Sachen werden beseitigt, unwesentliche ganz ungebührlich hervorgehoben und breit getreten. Als Elmire sich zu der peinlichen Rolle in der eben geschilderten Scene entschließt, als sie, um Orgon von der Schändlichkeit Tartuffes zu überzeugen, sich dazu bequemt, die unzüchtige Liebe Tartuffes zu ihr, der Frau seines Wohlthäters, durch vielsagende Versprechungen anzufachen, fühlt sie als anständige Frau das natürliche Bedürfniß, vor dem entscheidenden Augenblicke ihrem Mann noch einmal die Motive ihrer Handlungsweise auseinanderzusetzen:

Doch weil das Alles nur für Euch geschieht,
Nur um ihn desto tiefer zu beschämen,
Werd' ich, sobald Ihr mir ein Zeichen gebt,
Abbrechen, und nur geh'n so weit Ihr wollt;
Dann eilt, sobald Ihr erst genug gehört,
Mich zu erlösen, und die leid'ge Rolle
Zu enden, wenn sie gründlich Euch enttäuscht.
Ich spiele sie für Euch! Entscheidet nun,
Und ..... Horch! Er kommt! Nun still, und zeigt Euch nicht!

Sie wird, wie man sieht, hier plötzlich in ihrer Rede durch den eintretenden Tartuffe unterbrochen und ist nicht

einmal im Stande, ihren Satz zu vollenden. In der deutschen Bearbeitung wird daraus recht anmuthig Folgendes:

Halte Dich verborgen,
Für meine Rolle werd' ich selber sorgen.

Und dann kommt Tartuffe langsam an, und dann sorgt Elmire für ihre Rolle selber! Und da der Bearbeiter meint, daß Molière in dieser meisterhaften Scene des Guten noch nicht genug gethan habe, erlaubt er sich auch einige Veränderungen und Zusätze.

Bei Molière verläuft die Scene so: Während Orgon unter dem Tisch verborgen ist, tritt Tartuffe, den Elmire zu sich beschieden hat, ein. Da vor wenigen Stunden ein äußerst peinlicher Auftritt zwischen Elmiren und Tartuffe stattgefunden hat, aus dem Tartuffe allerdings als Sieger hervorgegangen ist — ein Auftritt, der ihm aber über die anständigen und ihm feindseligen Gesinnungen der schönen Frau keinen Zweifel lassen kann — so ist sein Verhalten Elmiren gegenüber zunächst äußerst reservirt. Elmire muß alle Hülfsmittel der weiblichen Verführungskunst anwenden, um den vorsichtigen und mißtrauischen Menschen vertraulicher zu machen. Auf die ersten Freundlichkeiten, die sie ihm sagt, reagirt er gar nicht, und als sie immer deutlicher wird, und ihn in dem Glauben bestärkt, daß seine vermessenen Wünsche von ihr doch erhört werden dürften, mißtraut er noch immer und spricht sein Mißtrauen sehr deutlich aus. Darauf begründet er sogar die Berechtigung, von ihr sofort und auf der Stelle die thatsächlichsten Beweise ihrer ernsthaften Zuneigung zu begehren. Und nun, da Elmire ihn nicht eigentlich abweisen kann, sondern nur vertrösten darf, nun treibt den verliebten Burschen die Sinnlichkeit zum Aeußersten. Vergeblich bemüht sich Elmire, den unter dem Tisch verborgenen Gatten durch Husten und Klopfen auf den Tisch dazu zu bewegen, aus

seinem Versteck hervorzukommen. Orgon bleibt unbeweglich. Der furchtbare Schlag, die tiefe Demüthigung, die beschämende Erkenntniß seiner namenlosen Schwäche und seines Unverstandes betäuben ihn vollkommen. Er ist wie gelähmt. Tartuffe wird inzwischen immer zudringlicher, so daß Elmiren nichts weiter übrig bleibt, als ihn zu bitten, auf einige Augenblicke das Zimmer zu verlassen, wie schon bemerkt: unter dem Vorwande, daß er sich davon überzeugen möge, ob auch die Schäferstunde durch unbefugte Lauscher nicht gestört werden würde. Tartuffe lächelt mit verständnißvoller Discretion und geht ab. Nun kommt Orgon unter dem Tisch hervorgekrochen, leichenblaß, wie erstarrt, und in einer Komik, die an die grausige Tragik streift, ruft er aus:

Das ist, ich muß gesteh'n, ein fürchterlicher Mensch! . .
Die Hölle hat nichts Schlimm'res ausgeworfen!

Die Bühnenwirkung dieser Worte in Frankreich ist fast unbeschreiblich. Es ist schwer, den Eindruck zu schildern, den es macht, wenn Elmire in ihrer Seelenangst sich an den Tisch, unter welchem Orgon steckt, herandrängt und klopft und klopft, und der darüber gebreitete Teppich sich nicht rührt und nicht regt; wenn dann endlich der Teppich aufgeschlagen wird, und der gute einfältige Orgon mit seinem verstörten Gesichte, leichenblaß, mit weit starrenden Augen darunter sichtbar wird.

Anders im Deutschen! Da kommt Tartuffe gemüthlich in das Zimmer, Elmire sagt ihm ein paar freundliche Worte und der Gimpel verfängt sich sofort. Er hat ganz vergessen, wie sich Elmire ein paar Stunden vorher ihm gegenüber benommen hat. Der Bearbeiter hat gemeint, daß die sich daran anschließende Scene zu lang sei und eine sinnige Unterbrechung vorgenommen. Er läßt Tartuffe ganz unmotivirt bei Seite treten, und währenddem steckt Orgon den Kopf unter dem Tisch hervor:

Noch hab' ich nichts Verfängliches vernommen,

worauf Elmire versetzt:

Geduld, es wird schon besser kommen!

Und dann kommt es auch besser. Tartuffe kommt wieder, und nun geht die Liebesscene in der brutalsten Weise vor sich. Dabei hören wir schöne Wendungen wie die der Elmire:

. . . Ich merke,
Ihr Herrn Scheinheiligen geht etwas schnell zu Werke.

Das verdächtige Husten Elmirens fällt wie im Französischen, so auch im Deutschen dem Tartuffe auf. Molière begnügt sich damit, Elmiren durch Tartuffe ein Stück Lakrize anbieten zu lassen. Der deutsche Bearbeiter hat diese Andeutung in sinniger Weise ausgeführt: da bietet Tartuffe der begehrten Frau einen Bonbon an, öffnet denselben und findet darin die Devise:

Wer liebt, der wage!

Das ist natürlich die Stimme des Schicksals, und nun kann es ja keinem Zweifel mehr unterliegen, daß Tartuffe wirklich „wagt". Da haben wir ja die Bonbonpoesie so unverfälscht wie möglich, leibhaftig!

Um die Liebesscene in angemessener Weise zu beleben, steckt Orgon von Zeit zu Zeit drohend die Faust unter dem Tischtuch hervor. Wenn der Bearbeiter an dieser Nuance, welche um den Preis der Wirkung einer ganzen Scene ein flüchtiges Lächeln gewinnt, unschuldig ist, so kann ich dem sehr begabten Darsteller des Orgon nur dringend rathen, dieselbe künftig bei Seite zu lassen.

Der Bearbeiter hat auch einen schönen Actschluß gemacht. Bei Molière stürzt Orgon fast besinnungslos vor Angst davon, um sich zu vergewissern, ob das Kästchen mit den

compromittirenden Papieren noch da sei, oder ob es Tartuffe mitgenommen habe, um ihn zu denunciren und zu Grunde zu richten. Das hat dem deutschen Bearbeiter nicht genügt, da macht Orgon noch folgenden ausgezeichneten Witz:

Doch Frau, Du gehst mit mir, er könnte wiederkommen,
Ich wär' nicht unter'm Tisch — der Teufel mit dem Frommen!

Ich habe die Bearbeitung hier nur an einer Hauptscene mit dem Original verglichen; es verlohnt nicht der Mühe, die verdrießliche Arbeit fortzusetzen. Wir haben es eben mit einer langen ununterbrochenen Kette von Unverständnissen und Mißverständnissen zu thun. Der Bearbeiter hat auch den ganzen Abschluß geändert. Die Molière'sche Auflösung ist in der That nicht sehr glücklich, aber die des Bearbeiters ist geradezu albern. Für das classische „le pauvre homme!“ das Orgon zur Charakterisirung des Tartuffe zu Anfang gebraucht, und das Dorine im letzten Acte in malitiösester Weise wiederholt, hat der Bearbeiter die freundliche Uebersetzung gefunden:

„Der liebe, gute, fromme Mann!“ —

Mehr nicht? Das erinnert an die bekannte Theater-Anekdote, die von einem sehr berühmten Darsteller des Tell, den leider nur bisweilen das Gedächtniß im Stich ließ, und der, wenn er einmal aus dem Texte kam, die unglaublichsten Dinge zu Tage förderte, zu berichten weiß, daß dieser anstatt der Verse:

Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich — Euch,
Wenn ich mein liebes Kind getroffen hätte,
Und Eurer — wahrlich! hätt' ich nicht gefehlt;

Folgendes sagte:

Mit diesem zweiten Pfeil durchschoß ich — Eurer —

Nun war das Unglück geschehen, und er fuhr fort:

Wenn ich mein liebes, gutes, einziges, braves Kind,
mein Herzenskind verfehlt hätte,
Und Eurer hätt' ich wahrlich nicht getroffen!

Diese Wiedergabe der Schiller'schen Verse ist nicht schlimmer, als die Uebersetzung des knappen „le pauvre homme“ mit der „liebe, gute fromme Mann!“

Eine solche Bearbeitung, wie wir sie hier haben, läßt sich überhaupt nicht im Molière'schen Sinne spielen. Man suche doch einen Künstler, der diese unschönen und langweiligen Verse, diese groben Späße, diese Entdichtung künstlerisch und poetisch wiederzugeben vermöchte! Aber auch die Besetzung bot diesmal Merkwürdigkeiten, für die mir das Verständniß fehlt. Ich weiß sehr wohl, daß die Regie überall sehr empfindlich ist, sie hat auch ein gutes Recht dazu; es werden ihr oft von ganz unberufener Seite ungerechtfertigte Vorwürfe gemacht; aber hier kann es sich meines Erachtens nicht mehr um Auffassungen handeln, hier sind thatsächliche Widersprüche hervorzuheben.

Die Rolle der Dorine, der derben, vierschrötigen Magd, die ein Stück altes Hausmöbel ist, die in der ungebundensten Weise mit der Herrschaft verkehrt, Orgon Grobheiten sagt, die die großen Kinder des Hauses noch immer wie kleine Kinder behandelt, die in alle Familiengeschichten die Nase hineinsteckt uud überall unaufgefordert mitspricht, diese vorlaute, schlecht erzogene, aber herzensgute, alte, oder zum Mindesten ältliche Person wurde hier von einem ganz jungen Mädchen gespielt, das für naive und sentimentale Liebhaberinnen engagirt ist. In der deutschen Aufführung sieht Dorine aus wie ein graziöses Kammerkätzchen, das so etwa 18—22 Jahre alt ist. Daß diese Rolle auch bei früheren Aufführungen falsch besetzt gewesen ist, beweist natürlich nichts. Abgesehen davon, daß der ganze Charakter der Dorine in dem Stücke deutlich als der einer derben, ziemlich bejahrten

Person gezeichnet ist, daß sich ihre Unverschämtheit nur begreifen läßt, weil Dorine die Kinder hat aufwachsen sehen und seit 15—20 Jahren, vielleicht länger, im Hause ist, spricht auch für diese unzweifelhaft richtige Auffassung die Thatsache, daß Molière diese Rolle bei der ersten Aufführung seiner Schwiegermutter, Madeleine Béjart, gegeben hat, die am 6. Januar 1618 geboren, am Tage der ersten Aufführung des „Tartuffe", am 5. August 1667, das 49. Lebensjahr überschritten hatte. Die Rolle hätte meines Erachtens unbedingt Frau Frieb-Blumauer spielen müssen; für die alte Pernelle hätte man schon eine andere Darstellerin gefunden.

Dadurch, daß man die Rolle des Tartuffe dem ausgesprochenen Vertreter der Intriganten- und Charakterrollen gibt, der übrigens, wie anerkannt werden muß, seine Aufgabe mit großem Verständniß und feinem Takt löste — dadurch verleiht man, wie ich meine, der Rolle von vornherein ein Gepräge, das mehr dem Vorurtheile der Menge als den Absichten des Dichters entspricht. Der Charakterspieler verschärft seiner ganzen Natur nach die Umrisse des von Molière gezeichneten Bildes; während dieser gerade beabsichtigt, daß das dichterisch schon zu scharf Gezeichnete durch die Darstellung abgeschwächt werde. Deshalb hat er auch bei der von ihm geleiteten Aufführung die Titelrolle nicht dem Intriganten, sondern dem gesetzten Liebhaber Du Croisy gegeben, demselben, der den Liebhaber Valer im „Geizigen" und Oront, den komischen Verehrer Celimenens im „Menschenfeind" darstellte. Ich denke mir, daß Herr Berndal einer der vorzüglichsten Tartuffes sein müsse, die sich auf der deutschen Bühne finden ließen.

Die Rolle des jugendlichen Liebhabers im „Tartuffe", des hingebenden, lebensfrischen Valer, darf nicht mit einer zweiten und dritten Kraft besetzt werden; die Rolle ist zwar wenig umfangreich, aber Valer hat eine der reizendsten

Scenen, die Molière überhaupt geschrieben hat. Molière gab sie seinem besten Schauspieler, La Grange, und noch heute wird sie von den ersten Kräften des Théâtre français, zu meiner Zeit von Bressant und von Delaunay, dargestellt. Wenn unser erster Liebhaber diese Rolle gespielt hätte, so würde dadurch das ganze Verhältniß desselben zu dem Hause Orgons eine andere, tiefere Bedeutung erlangt haben. — —

Molière.

III.

„Die gelehrten Frauen."

Aufgeführt von den Meiningern.

— Mai 1875. —

Während unser deutsches Theater der modernen Production in Frankreich die größte Aufmerksamkeit schenkt — zum Theil mit vollem Rechte, denn das blöde Schimpfen auf die sittenlosen Franzosen beweist nichts als die Geschmacklosigkeit oder Unkenntniß derer, die sich ereifern — scheint man ganz vergessen zu haben, daß in demselben Lande in der zweiten Hälfte des siebzehnten Jahrhunderts ein königlicher Tapezierer-Kammerdiener, Namens Hans Poquelin, unter dem Namen Molière verschiedene recht brauchtbare Komödien geschrieben hat. Es ist ein großes Verdienst der Meininger, daß sie durch Aufführung einiger Molière'schen Stücke das Publicum daran wieder einmal erinnern.

Zu einer vollen Wirkung werden es die Molière'schen Stücke bei uns allerdings nicht bringen können. Aus zwei Gründen nicht; erstens fehlt dem Deutschen die verständnißvolle Pietät, welche der Franzose seinem Lieblingsdichter entgegenbringt, und zweitens schädigt die Uebersetzung die Molière'sche Dichtung in erschreckender Weise. Von der

Tiefe, Leichtigkeit und Anmuth der Molière'schen Verse kann in der deutschen Uebersetzung namentlich, wenn sie sich darauf capricirt, auch Verse machen zu wollen, nahezu Nichts gerettet werden. Molière ist aber ein echter Schriftsteller. Nicht nur in der Charakteristik, nicht nur in der Scenenführung zeigt sich das dramatische Genie, auch in der sprachlichen Form, in dem prächtigen Ausdrucke der Empfindung, im Wohllaute seiner Verse, die sich scheinbar ohne alle Arbeit, wie von selbst aneinanderreihen, offenbart sich der große Dichter. Den Uebersetzern ist der Reiz und die Bedeutung der Molière'schen Verse nicht entgangen; sie sind daher zu dem, wie ich glaube, irrigen Schlusse gekommen, daß sie nun auch reimen müßten. Die Versuche, welche ich kenne, so verdienstvoll sie an sich auch sein mögen, haben mich in der Auffassung immer nur bekräftigen können, daß es unmöglich ist, für den Molière'schen Vers den gereimten deutschen Vers als Ersatzmann zu stellen. Der Uebersetzer kommt durch die Nothwendigkeit des Reimens stets in die mißliche Lage, sich helfen zu müssen. Die Nothreimereien führen zu Unklarheiten der Uebersetzung, verwischen das scharfe Gepräge der Molière'schen Form, und kleckſen häßliche Ueberflüssigkeiten an die schöne Einfachheit. Nichts aber beleidigt ein empfindliches Ohr mehr, als diese Wortanhängsel, welche behufs des Reimens angebracht werden. Der merkliche Reim, auf den schon zu Beginn des Verses sichtbar losgesteuert wird, ist das untrüglichste Zeichen der dilettantenhaften Mittelmäßigkeit in der Dichtung; und daher bilden sich auch aus den großen Dichterwerken Molière's in der gereimten Uebersetzung immer ungelenke Stümpereien, welche den Genuß, den das wahre Kunstwerk gewährt, von vornherein ausschließen.

Und nun vollends der Alexandriner im Deutschen! Daß die Uebersetzer sich nicht klar machen, welcher Unterschied besteht zwischen dem deutschen und dem französischen Alexandriner! Der französische Alexandriner ist diejenige Versform, welche der Prosa am nächsten kommt, der deutsche diejenige,

welche der Prosa am fernsten steht. Die neueren Dichter in Frankreich, namentlich Alfred de Musset und Victor Hugo, haben es durch die Verschiebung der Cäsur und durch die sinnliche Verbindung der Endreime mit den Anfangsworten des folgenden Verses, sowie durch die um den Bau des Verses gänzlich unbekümmerte Construction der Satzperioden dahin gebracht, daß man ganze Stellen Alexandriner vorlesen kann, ohne daß der Hörer merkt, ob man Prosa oder Verse vorliest.*) Der französische Alexandriner entspricht eben dem Verlangen nach dem natürlichen und ungezwungenen Ausdrucke in der poetischen Form am besten. Beim deutschen ist gerade das Entgegengesetzte der Fall. Sowie ich in deutscher Sprache die langweilige Cäsur nach dem dritten Versfuße und die unglaublich ermüdende Regelmäßigkeit in der Ablösung der männlichen und weiblichen Reimpaare nur fünf Minuten höre, überkommt es mich, als ob ich eine Gelegenheitsdichtung zu einem Polterabende anzuhören verurtheilt wäre. Und das soll Molière sein?!

Unsere dichterische Sprache, welche vor der französischen den unermeßlichen Vorzug hat, ungereimte Verse zu kennen, besitzt in dem fünffüßigen Jambus, den alle dramatischen Dichtungen höheren Stiles angenommen haben, den natürlichen Vertreter des französischen Alexandriners. Mir ist es unbegreiflich, daß man diesem natürlichen Vertreter aus dem Wege geht und immer wieder und wieder zu seiner plumpen

---

*) Um ein Beispiel anzuführen, will ich aus „Namouna“ von Alfred de Musset hier einige ganz correcte Alexandriner citiren, ohne dieselben jedoch durch die gewöhnliche Form, in welcher Verse gedruckt werden, zu markiren. Wenn der Leser nicht darauf aufmerksam gemacht wäre, daß es eben Verse sind, würde er ihm schwerlich aufgefallen sein: Considérez aussi que je n'ai rien volé à la bibliothèque; — et bien que cette histoire se passe en Orient, je n'en ai point parlé. Il est vrai que, pour moi, je n'y suis point allé. Mais c'est si grand, si loin! — Avec de la mémoire on se tire de tout: allez voir pour y croire.“

Caricatur, zum deutschen Alexandriner zurückgreift. Kleist hat sogar den Versuch gemacht, das einzige Stück Molière's, welches in freien Versen geschrieben ist, „Amphitryon", in deutschen Jamben wiederzugeben. Und wie ist ihm das gelungen! Wer nur einmal die von Kleist übersetzten Scenen des „Amphitryon" mit dem Molière'schen Lustspiele verglichen hat, wird sich sagen müssen, daß es nicht möglich ist, die Molière'sche Form treuer, schärfer und poetischer, mit einem Worte Molière'scher wiederzugeben als dies dem deutschen Dichter hier gelungen ist.

„Die gelehrten Frauen" machen daher in der Uebersetzung einen viel veralteteren und spießbürgerlicheren Eindruck als im Original; und daß sich unter der großen Anzahl gereimter Verse sehr viele befinden, die auf classische Vollendung in der Form keinen Anspruch machen, wird man begreifen. So ist das deutsche Lustspiel, welches wir hier bei den Meiningern gesehen haben, ein ganz anderes, als das, über welches wir im Théâtre français so oft herzlich gelacht haben.

Auf dem Zettel steht, das Stück sei bearbeitet von Dr. Julius Werther. Von der Bearbeitung habe ich nichts wahrgenommen. Es sind einige Striche angebracht — für ein deutsches Publicum, das zum größten Theile Molière nicht genügend kennt und deshalb auch nicht genügend liebt, hätte man noch unbarmherziger streichen können — und der vierte und fünfte Act sind zusammengezogen. Im Uebrigen ist das Stück einfach übersetzt.

Die Meininger spielen die übermüthige Komödie mit großer Wärme — mit zu großer, wie mir scheint. Die Wirkung der Dichtung würde durch eine discretere Behandlung sehr gewinnen. Es ist, wie ich aus verschiedenen Zeitungsstimmen vernommen habe, hier der Glaube verbreitet, daß die Schauspieler des Théâtre français die Molière'schen Lustpiele ganz possenhaft behandeln. Die Sache

hat ihre Richtigkeit für einige Stücke, nämlich für die Possen. Den „médecin malgré lui", den „bourgeois gentilhomme", die „précieuses ridicules", die „fourberies de Scapin", „Monsieur de Pourceaugnac" etc. geben sie allerdings ebenso burlesk, wie sie geschrieben sind, aber die feinen Lustspiele „Misanthrope", „Tartuffe", „L'école des femmes", „Les femmes savantes" werden keineswegs in possenhafter Darstellung zur Aufführung gebracht. Molière hat ja auch so viel für die Komik gethan, daß der Schauspieler nichts hinzuzufügen braucht. Es wirkt ohnehin genug.

Bei der Aufführung der „gelehrten Frauen" tritt die von mir so oft betonte Eigenthümlichkeit der Meininger am störendsten hervor — ich meine die Vielbeschäftigung der Darsteller. Das beabsichtigte Streben, die Natürlichkeit auf der Bühne wiederzugeben, führt zur größten Unnatur.

Gleich in der ersten Scene fällt dies auf.

Armande und Henriette discutiren über die heikle Frage, ob sich ein junges Mädchen verheirathen solle oder nicht. Jedes der jungen Mädchen äußert seine Ansicht mit großer Klugheit und großer Gewandtheit. Diese Scene wird im Théâtre français ganz einfach, ohne alle geistreichen Details, gegeben. Wenn Armande spricht, hört Henriette zu, und wenn Henriette spricht, hört Armande zu; und sie müssen zuhören, weil sie gut antworten. Hier aber stürzt Armande sofort über einen großen Folianten her und blättert, während Henriette spricht, in diesem dicken Buche so geschäftig, daß sie offenbar, wenn sie nicht die Vielseitigkeit eines Napoléons besitzt, der gleichzeitig lesen und schreiben konnte, nicht im Stande ist, dem zu folgen, was ihre jüngere Schwester ihr sagt. Ihre gleichwohl treffenden Antworten sind daher überraschend, beinahe unglaublich. Und während Henriette wieder einen Einwurf erhebt, legt Armande das große Buch bei Seite, blättert in einem kleineren, taucht die Feder in die Tinte, kurz und gut, scheint ganz und gar mit ihren gelehrten

Schrullen beschäftigt zu sein, anstatt an das zu denken, was ihrem Herzen doch in diesem Augenblicke am nächsten steht, nämlich daran, daß ihre jüngere Schwester ihr ihren frühern Geliebten wegkapert. Es wäre vortheilhafter, wenn alle diese ausgeklügelten Nüancen wegblieben; denn sie sind, wie gesagt, erstens nicht wahr und zweitens zerstreuen sie das Publicum, das in seiner Unbefangenheit annehmen muß, Armande habe in dem großen Buche irgend Etwas zu suchen, das für die Entwickelung von Belang sein könnte; an dem bloßen Studiereifer eines überspannten Frauenzimmers glaubt man in diesem Augenblicke nicht.

Im Uebrigen ist das Stück mit großer Lebendigkeit inscenirt und die muntere Darstellung des Ganzen verdient warme Anerkennung. Mit dem Arrangement der beiden Hauptscenen bin ich nicht ganz einverstanden. Als Chrysale seiner Wuth über den gelehrten Unsinn, der in seinem Hause getrieben wird, und den er lange genug schweigsam mit angesehen hat, endlich Ausdruck gibt, als er namentlich gegen seine Frau loswettert, und doch als armer Pantoffelheld mitten in der Wuth immer noch Fassung genug besitzt, um im Augenblicke der Gefahr den Strom seines Zornes auf seine harmlose Schwester hinüberzuleiten — in dieser meisterhaften Scene tritt der Meininger Darsteller einen Rundlauf über die ganze Bühne an. Er wendet sich zuerst zu seiner Frau, die links sitzt, bewegt sich dann langsam, indem er immer weiter spricht, zu seiner Schwester, die rechts sitzt, und kehrt endlich vor den Souffleurkasten zurück. Durch diese Bewegung wird die ganze Scene unruhig, und die Wirkung der prächtigen Rede Chrysales wird beeinträchtigt. Die einfachere und nüchternere Inscenirung, welche Molière selbst vorgeschrieben, und die Tradition des Théâtre français auf uns überbracht hat, ist ungleich bühnengerechter. Da steht Chrysale in der Mitte, seine Schwester rechts, seine Frau links, und es genügt für ihn, einfach den Kopf von seiner Frau zu

seiner Schwester hinüberzuwenden, um die an seine Frau adressirten Grobheiten scheinbar an seine Schwester zu richten. Das ist einfacher und ungleich komischer.

In der Vorlesungsscene sitzt die verständige Henriette — bei den Meiningern — unmittelbar hinter der Gruppe der überspannten Schöngeister und muß daher an den Vorgängen in ihrer nächsten Nähe auch Antheil nehmen. Sie moquirt sich also pantomimisch über die schlechten Verse, welche Trissotin zum Besten gibt, und über den Enthusiasmus, den diese bei den Ihrigen hervorrufen. Im Théâtre français ist Henriette von den Uebrigen durch die größtmögliche Distance getrennt. Die drei verzückten Weiber und Trissotin haben auf der äußersten Rechten der Bühne Platz genommen; auf der äußersten Linken, ganz abgesondert von den Uebrigen, sitzt Henriette, mit dem Ausdrucke der größten Apathie und ohne sich im mindesten um die Vorgänge, welche die Uebrigen in Anspruch nehmen, zu bekümmern. Molière hat das auch durch den Text klar markirt. Nachdem Trissotin die Lectüre seines ersten Gedichts vollendet hat — das zweite ist verständigerweise gestrichen — und Henriette während der ganzen Zeit auch nicht ein Wörtchen gesagt hat, sieht sich Trissotin veranlaßt, die Schweigsame zu interpelliren, um aus ihr womöglich ein Compliment herauszuziehen.

Trissotin.

Peut-être que mes vers importunent Madame?

Henriette.

Point. Je n'écoute pas.

„Ich höre gar nicht zu.“ Daher wirkt es auch so außerordentlich komisch — die Meininger haben dieses Detail übersehen — wenn Bélise zu Anfang der Scene, während die drei Frauen beständig schwatzen und Henriette allein theilnahmslos schweigt, dieser Schweigsamen zuruft: „Silence ma nièce!“

Diese Aufforderung zur Ruhe ist in der Meininger Darstellung irrthümlicherweise von Bélise an Armande, die mitschwatzt, gerichtet; dadurch geht eine komische Pointe verloren.

Auf noch ein anderes Mißverständniß möchte ich die Regie aufmerksam machen. In der zweiten Scene des vierten Actes (im Original) hat Clitandre eine längere Auseinandersetzung mit Armande. Der Darsteller richtet dieselbe anstatt an die frühere Geliebte, an die Mutter Philaminthe. Auch den Zusatz, das Wiederauftreten der Philaminthe am Schlusse des dritten Actes, halte ich für entbehrlich.

Die Decoration war sehr richtig und anheimelnd durch ihren gemüthlichen Charakter. Auch die Costüme waren treu copirt, nur der Kopfputz der Damen übertrieben. Das rosa Stutzercostüm des Dichters Trissotin halte ich nicht für richtig. Trissotin, der dem Gelehrtenstande angehört — man weiß, daß Molière mit dieser lächerlichen Figur den Abbé Cotin copirte; bei der ersten Vorstellung war Trissotin auch als Tricotin bezeichnet — trägt das schwarze Costüm mit schwarzen Strümpfen, schwarzem Käppchen und schwarzem Mantel. So erscheint er auf der Bühne des Théâtre français, das in dieser Beziehung maßgebend ist, und so ist es auch dargestellt auf den verschiedenen Bildern, die von der 5. Scene des dritten Actes existiren. Von der bizarren Zusammenstellung des hellrosa Sommercostümes mit einem Muffe, den man doch wohl auch zur Zeit Ludwigs XIV. nur im Winter getragen hat, hatte man am zweiten Abende Abstand genommen.

Nur eine Scene dieses Lustspiels erinnert an die Zeit, in welcher es entstanden ist, die Gelehrtenzänkerei zwischen Trissotin (Cotin) und Vadius (Ménage). Diese Grobheit der Dichter und Gelehrten existirt bekanntlich nicht mehr. Wenn heutzutage zwei Docenten aneinander gerathen, beschränken sie sich darauf, in der Zeitung sich mit den liebenswürdigsten

Wörtern der deutschen Sprache zu tractiren, beschweren und verklagen sich beim Ministerium, verschwinden hinter dem Ministerialfrack und sagen tapfer: Also urtheilt die Behörde! Im Uebrigen hat das Stück an Actualität nichts eingebüßt. Oder sollte wirklich Chrysales Rede über den gelehrten Schnickschnack der Weiber heutzutage antiquirt sein?

Il n'est pas bien honnête, et pour beaucoup de causes,
Qu'une femme étudie et sache tant de choses.
Former aux bonnes moeurs l'esprit de ses enfans,
Faire aller son ménage, avoir l'oeil sur ses gens
Et régler la dépense avec économie,
Doit être son étude et sa philosophie.
Nos pères, sur ce point, étoient gens bien sensés,
Qui disoient, qu' une femme en sait toujours assez,
Quand la capacité de son esprit se hausse
A connoître un pourpoint d'avec un haut-de-chausse.
Les leurs ne lisoient point, mais elles vivoient bien;
Leurs ménages étoient tout leur docte entretien;
Et leurs livres, un dé, du fil et des aiguilles,
Dont elles travailloient au trousseau de leurs filles.
Les femmes d'à-présent sont bien loin de ces moeurs;
Elles veulent écrire et devenir auteurs." —

Gewiß ein beschränkter Standpunkt! Aber es läßt sich nicht leugnen, daß das Alles zum mindesten recht hübsch gesagt ist. Liebespaare, die so verständig, einfach und natürlich sind wie Clitandre und Henriette, mögen auch nicht zu Dutzenden herumlaufen. „Aber", sagt Auger, „in welchem Jahrhunderte hat es deren viele gegeben? An überspannten Weibern, wie Philaminthe und Armande, leiden wir aber keinen Mangel. Wir haben deren in der Politik, in der Romanliteratur, die gerade so eitel, gerade so stolzbeinig und gerade so ausschließlich wie ihre Vorbilder sind. Trissotins findet man überall. Sie laufen zu Dutzenden herum und geben an Lächerlichkeit ihrem erlauchten Ahnherrn

nichts nach.“ Ist es auch möglich, einen Typus erschöpfender zu charakterisiren, als Molière Trissotin durch den Vers geschildert hat:

On cherche ce qu'il a dit après qu'il a parlé!

Wenn man sich recht umsieht, würde man vielleicht heutzutage noch einen Chrysale finden, einen jener gutmüthigen Ehemänner, die sich von der Frau am Gängelbande leiten lassen.

Molière.

IV.

Ueber den „Kranken in der Einbildung".

— Juni 1874. —

Am 17. Februar, am Todestage Molières, wird alljährlich im Théâtre français eine würdige und rührende theatralische Feier begangen. Das erste Theater Frankreichs ehrt das Andenken seines Begründers durch eine festliche Aufführung des kurz vor dem Tode des Dichters vollendeten Lustspiels „Der Kranke in der Einbildung".

Es ist dies der letzte und übermüthigste Feldzug, welchen Molière, der mit einer Verspottung der Aerzte debütirt hatte, gegen die Quacksalber und medicinischen Pfuscher seiner Zeit unternehmen sollte. Während er diese tolle Posse schrieb, einstudirte und die Hauptrolle spielte, hatte er schon unter körperlichen Beschwerden bitter zu leiden. Seit Jahren wurde er bereits von einem bösartigen, hartnäckigen, trockenen Husten gequält, der ihn bisweilen auch auf offener Scene überfiel. Im „Geizigen" spielt er darauf an und macht sich lustig darüber. Im Sommer des Jahres 1672 hatte er auf Anrathen eines ihm innig befreundeten Arztes eine Milchcur gebraucht, die erhoffte Wirkung blieb jedoch aus. Zu dem

Husten gesellten sich Brustschmerzen und asthmatische Beklemmungen. Der Winter und die starken Anstrengungen, welche derselbe für den Dichter, Director, Regisseur und Schauspieler mit sich brachte, erschütterten seine durch das Jahre alte Leiden unterwühlte Gesundheit vollends. Und in dieser Stimmung schrieb Molière, der sich sein Leiden nicht eingestehen oder es durch Verspottung mildern mochte, seine ausgelassene Posse, verhöhnte Der, der des ärztlichen Rathes so sehr benöthigt war, die Heilkunst als Quacksalberei, schrieb der wahrhaft Kranke den „Kranken in der Einbildung".

Argan — der „Held" — ist ein unvergänglicher Possentypus. Dieser närrische Kauz, der beständig an seinem Körper herumdoctort, der jeden Morgen mit einem neuen Leiden, das er sich einredet, aufwacht und dasselbe durch Hausmittel und ärztliche Verschreibungen zu curiren beflissen ist, dessen Schwäche von habgierigen Charlatans und Apothekern ausgebeutet wird, der diejenigen, die es wahrhaft gut mit ihm meinen und ihm die erfreuliche Wahrheit sagen, als seine schlimmsten Feinde betrachtet, für das böse Weib und dessen Helfershelfer aber, die ihn in seinem Wahne bestärken, Herz und Hand offen hält — dieser Argan ist eine der ergötzlichsten Bühnenfiguren, die man sich denken kann. Im Großen und Ganzen ist das Stück in jenem übermüthigen, völlig ungebundenen Tone gehalten, für welchen wir heutzutage den Ausdruck „possenhaft" zu gebrauchen pflegen. Der Dichter gestattet sich alle Freiheiten und wagt das Aeußerste, wenn er eine komische Wirkung damit zu erzielen hofft. Das Stück wimmelt von den unverhülltesten Derbheiten; es enthält keine Zweideutigkeit. Zu diesen Derbheiten fordert der Stoff heraus; denn es ist natürlich, daß in einem Stück, dessen Held sich beständig um den Zustand seines Leibes und die Functionen desselben bekümmert, sehr viel von den Mitteln und Instrumenten, welche den Gang der Verdauung beschleunigen und retardiren, wie von den Wirkungen dieser Mittel

und instrumentalen Applicationen die Rede sein muß. Das ist natürlich — und naturalia non sunt turpia. Dies Gemälde gehört also zur „niederländischen Schule"; und wer die Genrebilder der alten Holländer, welche Menschen und Thiere in den ungenirtesten, wenn auch unvermeidlichen, in den gesellschaftlich unmöglichsten Situationen mit Vorliebe darstellen, wer den breiten, hagebüchenen Humor des Rabelais — „rein wie ein anatomisches Lehrbuch," sagte Jean Paul von ihm — wer Rabelais, der über Dinge, die man nicht einmal „unter uns Herren" auszusprechen sich getraut, lange behäbige Seiten schreibt, wer die von Höfer veranstaltete Sammlung der sprüchwörtlichen Redensarten, die aus dem Volke hervorgegangen und bei demselben im Gebrauch sind, unanständig findet, der wird das Molière'sche Lustspiel kaum mit einem glimpflicheren Worte bezeichnen können. Darüber mag ein Jeder nach seinem Geschmack und seiner Sinnesart denken, was er für das Richtige hält; aber Niemand, auch nicht der Zimperlichste, wird die unwiderstehlich komische Wirkung dieser Molière'schen Späße in Abrede stellen können. Wer die tolle Scene, in welcher die Tochter zu ungelegener Zeit dem Vater ein erstes Geständniß von dem Geheimnisse ihres Herzens machen will und daran behindert wird, dieweil der Vater, Argan, eine energische Medicin eingenommen hat, welche ihn zu häufigerem Ortswechsel durchaus nöthigt — wer jene unbeschreiblich lächerliche Scene ohne Lachen mitansehen kann, dem haben die Götter diese wohlthätige Gymnastik der Seele überhaupt versagt.

Aber neben diesen naturwüchsigen Derbheiten enthält das Lustspiel auch komische Einzelheiten aus feinerem Stoffe; ja, das hauptsächliche Motiv und der satirische Ausgang der Komödie — die Heilung des Kranken von seiner Einbildung dadurch, daß ihn seine Angehörigen zum Doctor der Medicin promoviren lassen — gehören ihrer Erfindung nach, wenn auch nicht überall in der Ausführung, unbedingt der soge-

nannten „höheren Richtung" an. Vielleicht erinnert man sich aus Eckermanns Gesprächen mit Goethe, welche Bewunderung unserm großen Dichter gerade dieses Lustspiel einflößte. Goethe erklärte die köstliche Scene, in welcher Argan seine kleine Tochter aushorchen will, in der Composition wie in der Durchführung geradezu für ein Meisterwerk, welches jedem Lustspieldichter als Muster dienen könne.

Ja, man ist noch weiter gegangen; man hat in dem „Malade imaginaire" nicht nur die unbändige Ausgelassenheit der Posse, nicht nur die züchtige Komik des höheren Lustspiels — man hat in demselben sogar eine gewisse Tragik wahrnehmen wollen; und wer Molières Leben einigermaßen kennt, wer sich die allerdings grausige Tragik vergegenwärtigt, unter welcher dieses Lustspiel entstanden ist, der wird diese Auffassung theilen müssen, auf den muß gerade die wilde Lustigkeit desselben schauerlich und schmerzlich wirken. Dieses Krankenzimmer mit dem Tisch voll Medicinflaschen, Pillen, Salben und Droguen, dieser Mensch, der sich hartnäckig von allen lichten Freuden des Daseins abschließt, der nur an seine Recepte denkt, das frevle Spiel, welches die geldgierigen Quacksalber mit ihm und seiner Gesundheit treiben, dieses erbärmliche Weib, das für den Armen Theilnahme heuchelt, um sich in sein Testament hineinzuschwindeln, und das bei der Nachricht von seinem Tode frohlockt, — alles das hat etwas Wehmüthiges, Betrübendes, das, wenn man einmal aus dem Lachen herauskommt, tief schmerzen muß.

Und es kann einem das Lachen vergehen, wenn man unglücklicherweise daran denkt, daß ein Todtkranker dieses Stück geschrieben, daß ein Sterbender zum erstenmal die Rolle des „Kranken in der Einbildung" dargestellt hat. Am 17. Februar 1673 fand die dritte Vorstellung des „Malade imaginaire" statt. Molières Zustand flößte schon am Vormittag die ernstlichsten Bedenken ein, so daß die ihm Nahestehenden ihn dringlich riethen, die Vorstellung abzusagen. Molière

befolgte den Rath nicht, weil er, wie sein erster Biograph berichtet, den armen Leuten, die am Theater beschäftigt waren, den Tagelohn nicht entziehen wollte. Er raffte alle seine Kräfte zusammen und spielte — der Himmel weiß, mit welchen Qualen — das Stück tapfer durch bis zur letzten Scene. Da, in der letzten Scene, in der burlesken Promotion, in welcher Argan den rothen Doctorhut erwirbt und dadurch Genesung von seinem Wahne findet — da verließen ihn seine Kräfte, da war es aus mit dem grausen Spiel. Bei dem zweiten „juro", welches Argan auf die von dem Präses der Doctoren an ihn gerichtete Frage zu antworten hat:

„Will Er die Vorschriften der Alten
Getreulich stets in Ehren halten,
Selbst wenn die Wirkung schädlich wäre?"

Argan:

Ich schwöre!

— bei diesem Worte: „juro" überfiel Molière, den Darsteller der Titelrolle, ein Krampf, den er unter einem erzwungenen Lächeln zu verbergen bemüht war; ein Blutgefäß war gesprungen. Auf die dritte Frage des Präses vermochte er das wieder vorgeschriebene „juro" nicht mehr zu antworten. Im Zuschauerraum wurde das gar nicht bemerkt — ungehört verhallte das Röcheln des Sterbenden inmitten des tollen Spuks auf der Bühne. Die travestirten Aerzte und Apotheker feierten im lächerlichsten Küchenlatein die Aufnahme des Candidaten „in nostro docto corpore", jubelten „dignus, dignus est intrare", das Publikum lachte und klatschte, der Vorhang fiel, und Molière blieb in dem lächerlichen Aufputz des neu creirten Doctors bewußtlos auf dem Lehnstuhl sitzen. Jetzt erst merkten die Mitspielenden den Zustand, in welchem sich dieser „Kranke in der Einbildung" befand. Er wurde in seine nahe dem Theater gelegene Wohnung in der Rue Richelieu getragen, und dort machte ein Blutsturz seinem

Leben ein Ende — wenige Stunden, nachdem der Vorhang gefallen war.

Deshalb feiert das Théâtre français alljährlich den Todestag Molière's mit der vollständigen Aufführung dieses Lustspiels, während es sich sonst wohl verstattet, das Schlußtableau, die Doctorpromotion, zu streichen. Sehr mit Unrecht! Denn diese Ceremonie gehört durchaus zur Sache und ist nicht etwa ein Anhängsel an das Stück, sondern der durchaus nothwendige Schluß desselben. Die Streichung der Ceremonie ist denn auch verdientermaßen heftig gerügt worden; und eine Regie, welche es sich zur Aufgabe stellt, den Geist der Dichtung zur Geltung zu bringen, wird in diese große Versündigung wider den Geist der Dichtung nicht verfallen können. Ich habe daher zur Regie des Meininger Hoftheaters, von welcher ich das Beste denke, das volle Vertrauen, daß sie diesen Fehler, dessen sich das Théâtre français von Zeit zu Zeit schuldig macht, nicht nachahmt; das Théâtre français bietet des Nachahmungswürdigen gar viel; aber gerade in diesem Punkte kann es nicht als Vorbild dienen, und

Quand sur une personne on prétend se régler,
C'est par les beaux cotés qu'il lui faut ressembler,
Et ce n'est point du tout la prendre pour modèle
. . . . que de tousser et de cracher comme elle,

sagt Molière. Ich habe, da ich gerade nicht in Berlin anwesend war, der Darstellung des „Kranken in der Einbildung" durch die Meininger nicht beiwohnen können; aber ich bin fest überzeugt, daß sie sich jenen geistwidrigen Strich nicht erlaubt haben.*)

Ich nehme als sicher an, daß den Berlinern durch das Meininger Gesammtgastspiel das höchst interessante Schauspiel einer parodistischen Doctorpromotion im XVII. Jahrhundert geboten worden ist. Und hier können die Meininger ihre unbestrittene Force, durch Entfaltung einer originellen, minutiös

---

*) Es ist allerdings geschehen; leider!

genauen und charakteristischen Ausstattung auf das Auge zu wirken, in hellstem Glanze zeigen. Undenkbar, daß sie diese prächtige Gelegenheit ungenützt vorübergehen lassen.

Am Todestage Molières hat die Ceremonie im „Malade imaginaire“ einen feierlichen Charakter. In der Mitte der weit geöffneten Bühne erhebt sich im Hintergrunde ein Podium, auf welchem der Sessel des Präses steht. Vor dem Präsessitze steht auf einer Säule die wundervolle Porträtbüste Molières von Houdon; rechts und links wird die Bühne von einer Reihe von Bänken abgeschlossen, welche sich amphitheatralisch erheben.

Unter den Klängen eines altfränkischen Marsches treten, sobald der Vorhang aufgezogen ist, die sämmtlichen am Théâtre français engagirten Mitglieder auf, die tragischen wie die komischen Schauspieler, vom ersten bis zum letzten, Herren und Damen — alle mit dem hermelinverbrämten rothen Doctormantel und dem hohen rothen Doctorhute, oder mit den Insignien der Apotheker — mit mannshohen Klystirspritzen — zu zwei und zwei; sie ziehen langsam an der Rampe vorüber, werden je nach der stärkeren oder geringeren Gunst, deren sie beim Publicum genießen, lebhaft oder matt beklatscht und nehmen auf den Bänken rechts und links ihre Sitze ein.

Als letzter in diesem Aufzug erscheint der Präses, dem sich die Schauspieler, welche im „Malade imaginaire“ am Festabend mitgewirkt haben, anschließen.*)

*) Bei der Gelegenheit will ich eine kleine Geschichte von der Rachel erzählen, welche eine Charaktereigenthümlichkeit dieser großen Künstlerin trefflich illustrirt: Rachel erhielt jeden Abend 500 Franken Spielhonorar. Dieses Spielhonorar beanspruchte sie auch für die Vorstellung am 17. Februar, weil sie sich als „Doctor“ an dem Aufzuge betheiligt hatte. Als man ihr diese Summe für den lautlosen Spaziergang über die Bretter zu Molière's Ehren später nicht mehr bewilligen wollte, erschien sie auch nicht mehr am Festabende auf der Bühne.

Die Musik schweigt, und nun beginnt in der von Molière vorgeschriebenen Weise das Examen. Bei dem zweiten „juro“ — dem letzten Worte, das Molière auf der Bühne gesprochen hat — erheben sich sämmtliche Mitglieder; es tritt eine mehrere Secunden lange, tiefe Pause ein, dann nehmen die Mitglieder ihre Sitze wieder ein und die Ceremonie wird ausgespielt. Zum Schluß ziehen die Doctores, wieder zu zwei und zwei an der Rampe vorüber, treten an die Büste Molières heran und legen dort Lorbeerkränze nieder; das älteste Mitglied des Theaters, der „Decan“ (le doyen) setzt den Kranz auf das Haupt des großen Dichters.

Es sind lange Jahre vergangen, seitdem ich diesem feierlichen Schauspiele zum letzten Male beiwohnte; aber der Eindruck, den dasselbe auf mich machte, ist noch nicht erloschen. Und wie wurde das Stück gespielt! Provost als Argan, Regnier als Diafoirus, Got als Diafoirus' Sohn, die unvergleichliche Soubrette Augustine Brohan als Toinette, Samson als Präses der Doctoren — man kann sich nichts Vollendeteres denken.

In Bezug auf die Ausstattung hatte das Théâtre français, das, einem Gebote der Tradition folgend, sich ganz genau nach der Molière'schen Inscenirung zu richten hatte, nichts Besonderes thun können. Dieselbe war, genau wie zu Molière's Zeiten, von einer an Aermlichkeit grenzenden Einfachheit. Eine völlig schmucklose Decoration, wenige Möbel ohne jedes besondere Kennzeichen — darunter ein Kinderstuhl mit schmalem Sitze und sehr hohen Füßen, der Argans jüngstem Töchterchen gehört, und eine kostbare Reliquie: ein alter wurmstichiger Lehnstuhl mit zerrissenem und ganz schäbig gewordenem Lederpolster, angeblich derselbe, auf welchem Molière von dem tödtlichen Anfall heimgesucht wurde. Wenn auch neuere Forschungen die Authenticität dieses Möbels in Abrede stellen wollen und nachzuweisen suchen, daß der historische Lehnstuhl bei dem großen Theaterbrand,

welcher die sämmtlichen Manuscripte Molières verheerte, mit verbrannt sein müsse, so glauben die Freunde des Théâtre français doch an die Echtheit dieses Stuhls, ehren ihn als letztes Andenken an den Dichter mit rührender Pietät und lassen sich denselben von den Gelehrten eben so wenig wegdisputiren, wie die Schweizer ihren „Wilhelm Tell". Der Kinderstuhl wird zu einer sehr komischen Wirkung verwerthet. Das Krankenzimmer ist, wie bemerkt, sehr spärlich möblirt, so spärlich, daß in der großen Scene, in welcher der Doctor Diafoirus und sein Sohn auftreten, nicht eine genügende Anzahl von Stühlen für alle auf der Bühne befindlichen Personen vorhanden ist. Die Magd Toinette weiß sich aber zu helfen: sie setzt dem jungen Doctor Diafoirus den Kinderstuhl hin, in welchen sich dieser nicht ohne Anstrengung hineinzwängt und auf welchem er sich auch dann nicht sehr behaglich fühlt, da ihm die hohen Stuhlbeine nicht gestatten, den Fuß auf die Erde zu setzen und die Benutzung des Trittbretts seine Beine zu einem höchst unbequemen spitzen Winkel nöthigt, welcher seine Knie bis zur halben Brusthöhe bringt.

Die Costüme waren natürlich echt, aber ohne alle Prätension, ohne Vordringlichkeit, ohne im mindesten die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen.

Und wie wirkte das Stück bei dieser völligen Decenz und Zurückhaltung in der Ausstattung! Da wurde man des Plunders nicht gewahr, da hörte man nur den Dichter und sah nur die meisterhaften Darsteller. Und das kann ich noch immer, trotz aller Belehrungen, die ich mir gelegentlich meiner Besprechungen der Meininger Darstellungen von gewiegten Kritikern zugezogen habe, nicht für ein Unglück halten. Ich meine noch immer, die Bühne hat gar nicht die Aufgabe, die Wirklichkeit voll und ganz zu copiren — und wenn diese Meinung, wie mir jetzt häufig klar gemacht wird, eine ganz irrige ist, so kann ich mich wenigstens darauf berufen, daß

andere Leute ebenso denken und gedacht haben; u. a. auch Friedrich Schiller, der den Wahn, daß es auf der Bühne hauptsächlich auf die Kunst ankommt, in die folgenden, jedenfalls nicht schlecht gemachten Verse gekleidet hat:

„Doch leicht gezimmert nur ist Thespis' Wagen,
Und er ist gleich dem acheront'schen Kahn;
Nur Schatten und Idole kann er tragen,
Und drängt das hohe Leben sich heran,
So droht das leichte Fahrzeug umzuschlagen,
Das nur die flücht'gen Geister fassen kann.
Der Schein soll nie die Wirklichkeit erreichen.
Und siegt Natur, so muß die Kunst entweichen.

Denn auf dem bretternen Gerüst der Scene
Wird eine Idealwelt aufgethan.
Nichts sei hier wahr und wirklich, als die Thräne;
Die Rührung ruht auf keinem Sinnenwahn.
Aufrichtig ist die wahre Melpomene,
Sie kündigt nichts als eine Fabel an,
Und weiß durch tiefe Wahrheit zu entzücken;
Die Falsche stellt sich wahr, um zu berücken.

Wenn Schiller die Meininger gesehen und sich die Anschauungen ihrer kritiklosen Bewunderer zu eigen gemacht hätte, so würde er diese Verse „an Goethe, als er den »Mahomet« von Voltaire auf die Bühne brachte", nicht haben richten können; ich für meinen Theil würde das bedauern, denn ich finde sie, wie gesagt, im Gedanken und in der Form nicht schlecht.

Allgemeines.

Bemerkungen über das französische Theater in der Gegenwart.

— März 1878. —

Alle Welt erinnert sich des großen Erfolges der Franzosen auf der Wiener Weltausstellung. Dort hatten sie in der That die Gelegenheit, eine ihrer hervorstechenden Eigenschaften siegreich zu bewähren, ich meine: ihre ungewöhnliche formale Begabung. Für die Form, für das Anmuthige und Gefällige, für die Harmonie der Linien, den Geschmack im Aufbau haben die Franzosen, darüber sind alle Sachverständigen einig, Anspruch darauf, unter den Culturvölkern die erste Stelle einzunehmen. Diese Eigenthümlichkeit müssen wir auch scharf im Auge behalten, wenn wir die französische Dramatik, also diejenige Kunst, welche die geschlossenste und unnachgiebigste Form besitzt, prüfen wollen.

Es ist ein Irrthum, wenn man glaubt, im Drama sei die Form als das rein Aeußerliche, als der Gegensatz zum Inhalt, dem Innerlichen, etwas Untergeordnetes; die Form lasse sich durch Fleiß und Ausdauer allenfalls erlernen, während die Gabe, einen guten Inhalt zu schaffen, angeboren sein müsse. Im Drama umschlingen sich Form und Inhalt

so innig, ballen sich so untrennbar zu einem Ganzen zusammen, daß man nicht mehr weiß, wo die Eine aufhört und der Andere anfängt; daß zur Hervorbringung der schönen Form im Drama nicht nur die bescheidenern Sinneskräfte — die Veranlagungen zweiter Kategorie, wenn ich mich so ausdrücken darf — als da sind guter Geschmack, scharfe Berechnung und Taktgefühl thätig sein müssen; es ist vielmehr thatsächlich so, daß auch dazu die edelsten und vornehmsten Gaben des gottbegnadeten Talents, die wahre Begeisterung, die volle Kraft des Schaffens, die Ursprünglichkeit in der Erfindung — ja die dichterische Leidenschaft mitthätig in Anspruch genommen werden. Ein Dichter, namentlich ein Dramendichter, der nach der formalen Seite hin ein Stümper ist, bleibt der Mann vom verfehlten Beruf. Und es läßt sich sogar die Behauptung aufstellen und vertheidigen, daß sich in der Form, ja sogar unter Umständen nur in der Form eine ungewöhnliche dichterische Form aussprechen kann. Für die unmittelbare Wirksamkeit des Bühnenstücks ist die Form von entscheidender Bedeutung. Und ein geschickt combinirtes, gut aufgebautes und kunstvoll gestaltetes Bühnenwerk wird bei einem geringeren geistigen Gehalt über das gehaltlich werthvollere und vornehmerere, wenn dieses ungeschickt und schwerfällig componirt ist, bei der Aufführung ganz sicher den Sieg davontragen.

Wenn das französische Theater der Neuzeit, wie von keinem Einsichtigen bestritten werden kann, weit über dem zeitgenössischen Theater in Deutschland steht, so verdankt es diese Bevorzugung vor Allem der formalen Ueberlegenheit der französischen Dichter. In dieser Beziehung können wir von den Franzosen viel, ja Alles erlernen. Unser modernes Theater hat wohl kaum einen Schriftsteller aufzuweisen, der in Hinsicht auf die Beherrschung der theatralischen Form mit den bedeutenden französischen Dramendichtern der Gegenwart wetteifern könnte.

Bis vor noch nicht gar zu langer Zeit war es Sitte in Deutschland, oder vielmehr herrschte die Unsitte in Deutschland, auf die Form, als etwas Aeußerliches, mithin Nebensächliches, wenig oder gar kein Gewicht zu legen. Bei den bildenden Künsten konnte man natürlich über die Form nicht hinwegsehen, und in der Tonkunst hatte der Leipziger Cantor Johann Sebastian Bach bereits vor hundert Jahren den Beweis geführt, daß man auch in der Form ein Genie sein könne. Unsere Wissenschafter aber befleißigten sich in ihren Auseinandersetzungen einer zügellosen Willkür in der Anordnung des Stoffs, und eines Stils, der in Unklarheit und Incorrectheit das Möglichste leistete. Das ist anders geworden. Jetzt fangen unsere Gelehrten in der That an zu begreifen, daß der weise harmonische Aufbau, die lichtvolle Gliederung, die Anmuth und Liebenswürdigkeit in der Darstellung dem wissenschaftlichen Ernste des Inhalts nicht Abbruch thut, und auch unseren Dramendichtern dämmert allmählich die Erkenntniß auf, daß es mit der Form doch eine ganz eigenthümliche Sache sei, und daß man Unrecht habe, sie als etwas Gleichgültiges oder wenigstens kaum Erhebliches gering zu schätzen.

Wir Deutschen sind in der Beziehung auch übel daran. Wir haben in den Dramen unserer Klassiker — wenn wir sie lediglich als Bühnenstücke in's Auge fassen — nur sehr wenige Muster von absolut gültigem Werthe. Nach meinem Dafürhalten können eigentlich nur Lessings „Emilia Galotti" und Schillers „Kabale und Liebe" den Anspruch auf formale Vollendung erheben. Die Schiller'schen Dramen aus der späteren Zeit, die als dramatische Dichtungen ja viel reifer, viel bedeutender sind als das bürgerliche Trauerspiel aus seinen Entwickelungsjahren, mißachten die unerbittlichen Gebote der Bühne und müssen es sich, um überhaupt darstellbar zu sein, gefallen lassen, daß sie von jedem unwissenden Regisseur einer Winkelbühne zerstückt und wieder zusammen geleimt

werden. Von den Goethe'schen Dramen ist kein einziges in Bezug auf die Form — ich spreche immer nur von der durch die Bühne bedingten Form — auch nur einigermaßen stichhaltig. Das, was man uns jetzt auf der Bühne als Goethe'sche Dramen vorführt, ist im Wesentlichen nichts Anderes als die scenische Verwerthung von Bruchstücken aus Goethe'schen Dramen. Selbst so, in dieser Zurechtmachung, bei welcher man oft in's Mark der Dichtung hat einschneiden und die herrlichsten Sachen erbarmungslos beiseit hat werfen müssen — selbst in dieser, leider durch die Gebote der Bühne unumgänglich nothwendigen Verstümmelung, tritt uns noch so mancherlei entgegen, das wir als Beurtheiler des Theatralischen schnöde verurtheilen würden, wenn es nicht durch die gewaltige Autorität des größten Meisters gedeckt wäre.

Der deutsche Dramatiker, der von seinen Klassikern etwas lernen will, befindet sich in der traurigen Lage, nicht an die größten dramatischen Dichtungen seiner Nation sich anlehnen zu dürfen; er muß anknüpfen an eine der Jugenddichtungen Schillers, an „Kabale und Liebe" und muß ignoriren Alles, was der große Dichter später geschrieben hat. Im Interesse des deutschen Theaters ist es nicht genug zu beklagen, daß Schiller nach seinen drei ersten genialen Bühnendichtungen die so hochgepriesene „Wandlung zum Idealen" durchgemacht hat. Hätte Schiller mit seinem mächtigen dramatischen Vermögen die Richtung weiter verfolgt, die er zuerst eingeschlagen, hätte er in der vollen Reife seines Genies für die Bühne so weiter geschrieben, wie er es in den „Räubern" und in „Fiesco" indicirt hatte, namentlich in „Kabale und Liebe", frisch aus dem Leben heraus, für das Leben unter strenger Beobachtung der starren Regeln, welche die Bühne verlangt — wo wären die heutigen Franzosen mit ihrer ganzen Technik geblieben? Wie weit würden wir sein! — und ach! wie weit sind wir! Dichterisch gesprochen mag „Don Carlos" als ein Fortschritt nach den drei ersten Dramen bezeichnet

werden können, vom Standpunkt der Bühne aus ist es der größte Rückschritt hinter „Kabale und Liebe", der je gemacht und der verhängnißvoll geworden ist für die gesammte Entwickelung unserer Bühnendichtung: Unsere sogenannte idealistische Schule hat die durch ein unbegreifliches Mißverständniß Schillers bekundete Mißachtung der Form, welche die Bühne erheischt, zu ihrem Ausgangspunkte genommen.

In einer ungleich vortheilhafteren Lage befindet sich der französische Bühnendichter. Er hat in seinen Klassikern das leuchtende Beispiel der strengsten Innehaltung der durch die Bedingungen der Darstellung gegebenen Form. Die sämmtlichen Tragödien Corneilles und Racines — über die man ja übrigens denken mag, was man will, die aber, beiläufig bemerkt, von uns Deutschen im Allgemeinen sehr unterschätzt werden, weil sie zu wenig bekannt sind —, die Lustspiele Molières, Regnards, Beaumarchais' 2c. sind mustergültig in der Form. Sie werden genau so gegeben, wie der Dichter sie geschrieben hat, ohne irgend eine scenarische Aenderung, ohne irgend einen Strich, und ihre Bühnenwirkung ist in ihrer echten, von den Dichtern selbst geschaffenen Form, nicht in der rohen Zurechtmachung des Regisseurs eine vollkommene. Beweis dafür: das Théâtre français und sein Repertoire.

Aber wie sind diese dramatischen Dichtungen auch bühnengerecht gearbeitet! In der Technik ist beinahe jedes der Molière'schen Lustspiele ein vollendetes Meisterwerk. Die Exposition ist immer klar und lichtvoll, die Steigerung natürlich, der Ausgang correct. Ich erinnere z. B. an den „Tartuffe". Man staunt über die Kunst des Dichters, wenn man sich die Exposition einmal genau ansieht. Eine einzige, nicht einmal lange, Scene genügt ihm, um alle Personen des Stückes vollständig zu charakterisiren, nicht durch Worte, nein, auch durch ihre Handlungen und die Kritik, welche diese Handlungen hervorrufen. Die ganze Fabel des Stückes ist

in dieser ersten Scene klar ausgesprochen, man kennt alle Verhältnisse, deren Kenntniß nothwendig ist, man ist mit einem Worte nach der ersten Scene in der Mitte vertrauter Bekannter, an deren Geschick man theilnehmen muß.

Und wie macht es Molière? Auf die allereinfachste und natürlichste Weise von der Welt. Er führt die alte Großmutter, eine von Tartuffes angeblichen Tugenden verblendete alte Frau, in dem Augenblick auf die Bühne, da sie das Haus ihres Sohnes, des ebenfalls verblendeten, schon in den reiferen Jahren stehenden Orgon, im äußersten Zorne über die schnöde Behandlung, die Tartuffe von den andern Hausgenossen zu erdulden hat, verläßt. Die einzelnen Familienmitglieder versuchen die Frau zu besänftigen und sie zurückzuhalten; Jeder auf seine Weise. Und das ist schon das Charakteristische in der Handlung; die Exposition wie sie sich bereits durch Thaten ausspricht. Die alte vernarrte Frau ist aber viel zu ärgerlich, um sich besänftigen lassen zu wollen, und sagt nur bei der Gelegenheit jedem Einzelnen, der mit ihr spricht, die Wahrheit, d. h. das, was sie für die Wahrheit hält und was auch, wenn man die Uebertreibung durch das Alter und die gereizte Stimmung abzieht, die Wahrheit ist. Sie sagt das in einer sehr drolligen Weise, sodaß ihr Urtheil über die Einzelnen, verstärkt durch die Handlungen dieser Einzelnen, sich dem Gedächtniß vollkommen klar und scharf einprägt. Und so wissen wir denn ganz genau, ohne uns irgendwie anzustrengen, im Zeitraum von vier bis fünf Minuten, nach der ersten Scene, daß in dem Hause Orgons, eines gutmüthigen, leidlich beschränkten und durch den frommen Schein geblendeten Mannes, der sich auf seine alten Tage wieder vermählt hat — daß in dem Hause dieses Orgon sich ein verächtlicher Heuchler eingenistet hat, Namens Tartuffe, der das Familienhaupt, Orgon, vollkommen beherrscht; daß dieser Heuchler von allen übrigen Mitgliedern der Familie durchschaut wird, aber trotzdem

durch Orgons Schwäche sich allgewaltig im Hause behauptet, — denn Orgon ist, wie alle schwachen Menschen, unter Umständen sehr eigensinnig! Wir wissen, daß Orgons schöne Frau, Elmire, ein tugendhaftes, sittsames Weib ist, allerdings mit einigen durch ihre Jugend und Schönheit erklärlichen kleinen Schwächen: mit einem Anflug von Koketterie und der Vorliebe für eine hübsche Erscheinung. Wir lernen die Kinder Orgons aus erster Ehe ganz genau kennen: den wilden Brausekopf Damis, einen unüberlegten, aber prächtigen jungen Menschen, die sanfte Marianne, einen der lieblichsten Mädchencharaktere, die Molière geschaffen hat, ferner die alte Hausmagd Dorine, die mit ihrem losen Maul immer voran ist. Wir erfahren auch, daß Marianne mit einem jungen Manne ungefähr verlobt ist. Wir erfahren ferner, daß Tartuffe sich sehr lebhaft, unerlaubt lebhaft, für die junge schöne Frau interessirt. Wir machen endlich die Bekanntschaft mit Orgons Schwager, dem vernünftigen, freigeistigen Cleant — kurzum, in kürzerer Zeit, als ich es hier erzählen kann, lernen wir die ganze Familie kennen und Alles, was sie in dem Augenblick beschäftigt, wir sehen den Keim zu dem ganzen Conflicte.

Dieselbe Klarheit, wie ich sie hier nur an einem Theile eines Meisterwerkes hervorgehoben habe, zeigt sich in der Factur nahezu aller französischen Lustspiele und Dramen, welche Beachtung verdienen. Was war das für ein Vorbild für spätere Geschlechter! Und in der That, nach der formalen Seite hin hat die französische Bühne immer weitere Fortschritte gemacht, und mit ihren neuesten Dichtern, von Scribe an bis auf Sardou, wohl den höchsten Grad der Vollkommenheit erreicht. Wie es ihnen durch die Gunst der Verhältnisse verstattet ist, sich in der Bühnenpraxis durch die Unterweisung auf der Bühne selbst, durch die Proben und die Betheiligung der Schauspieler an der theatralischen Arbeit immer mehr zu entwickeln — darüber habe ich vor Kurzem an dieser

Stelle eingehender gesprochen. Ist es da zu verwundern, daß die französischen Schauspiele, auch wenn man ihnen die Anmuth des Dialogs nimmt und in einer oft holperigen, schwerfälligen und incorrecten Uebersetzung nur den ungefähren Sinn des Wortes wiedergibt, daß sie trotz ihres Stoffes, der uns zum Theil fern liegt, zum Theil geradezu antipathisch ist, trotz der Vorführung von Verhältnissen, die nicht die unsrigen sind, und von nationalen Charakteren, die wir nicht haben — daß sie trotz alledem auch in Deutschland festen Fuß gefaßt haben?

Nun ist mir nicht unbekannt, daß die deutsche Kritik gegen französische Bühnendichtungen oft voreingenommen ist und es für ihre Pflicht erachtet, jedes französische Stück herunterzureißen. Trotzdem kann sie sich der Wirkung, welche dieses Stück hervorbringt, nicht entziehen; und so kommt es, daß einige Kritiker in die seltsame Lage gerathen, bei der Besprechung eines französischen Stückes die Deutschen jedes Mal vor der Nachahmung dringlich zu warnen, bei der Besprechung eines deutschen Stückes aber auf die Vorzüge der Franzosen hinzuweisen und diese als Vorbilder zu empfehlen.

Der Unbefangene muß, wenn er eines der guten französischen Stücke gesehen, zugeben, daß das Schauspiel ihn lebhaft interessirt und auf ihn den Eindruck eines künstlerischen Werkes gemacht hat.

Ueber die Lösung dieses Problems kommt man mit einigen wohlfeilen Schlagworten nicht hinweg. Verächtliches Achselzucken über die seichten französischen Machwerke, über Demimondestücke, unsittliche Tendenz, verfaulte Verhältnisse, ungesunde Atmosphäre und wie das Alles heißt — Alles das hat noch keine Beweiskraft; und ich glaube, man denkt vom Publicum doch zu schlecht, wenn man den Erfolg dieser Stücke auf Kosten der Ausbeutung der niedrigsten Leidenschaften im Menschen setzt, wenn man in ihnen das Facit

einer glücklichen Speculation auf die Lüsternheit erblickt. Das ist einfach nicht richtig.

Die Franzosen greifen mit kecken Fingern mitten hinein in die Gesellschaft, in der sie leben, sie ergreifen die ernsthaftesten Conflicte, welche Verwirrung und Bestürzung in die Familie und in die große Familie, die man den Staat nennt, bringen. Diese studiren sie, suchen dieselben durch eine wirksame Handlung auf der Bühne zu veranschaulichen und so unmittelbar auf die Zeitgenossen bestimmend einzuwirken.

Ein wichtiger Moment kommt noch dazu.

In Frankreich hat sich seit Jahrhunderten ein öffentliches Leben mit allen seinen Vorzügen und allen seinen Nachtheilen herausgebildet und eine scharf ausgeprägte Physiognomie angenommen. Die Conflicte — und ohne Conflict kein Drama — treten auf die Gasse, erheben die Stirn, sind dreist und keck, sprechen laut und vernehmlich. Bei uns spielen sie sich mehr im Daheim ab, innerhalb der vier Pfähle, zischeln im Stillen, und werden, wenn irgend möglich, im Geheimen erwürgt. Bei uns hört man daher auch regelmäßig bei der Aufführung jedes einigermaßen heikeln Stückes von ganz verständigen Leuten die Frage aufwerfen: Gehört denn so etwas auf die Bühne? —

Und diese Frage ist bei uns berechtigt; denn der deutsche Dichter gibt dem Conflict, den er aus dem häuslichen Versteck herausgeholt, dadurch größere Verhältnisse, daß er ihn auf die öffentlichen Bretter bringt. Der französische Dichter aber vermindert die Verhältnisse dieses Conflictes durch die Uebertragung auf die weltbedeutenden Bretter, denn er nimmt ihn eben aus der Oeffenlichkeit, aus der großen Welt heraus.

Aber ob öffentlich, ob verborgen — die Gefahren, welche die Familie und mit ihr die Gesellschaft bedrohen, sind universal, und das Verständniß dafür ist vorhanden drüben, wie hüben. Bei diesen großen Fragen tritt die Nationalität in

die zweite Reihe; und wenn auch die eine Nation von einem der durch die Bühnendichter gebrandmarkten Uebel vielleicht weniger heimgesucht ist als die andere, das Vorhandensein der Gefahr und die Nothwendigkeit, sie zu bekämpfen, wird überall empfunden. Und deshalb verstehen wir diese französischen Stücke auch, trotz aller befremdlichen, durch die Nationalität bedingten Eigenheiten. Und weil die Franzosen diese allgemein menschlichen Fragen, die in ihrem ausgesprochenen öffentlichen Leben die schärfsten Umrisse ihnen darbieten, mit einem erstaunlichen künstlerischen Geschick dramatisch behandeln können, weil uns die formale Meisterschaft, ohne daß wir uns Rechenschaft davon ablegen, wohlthätig berührt, deshalb haben die Stücke unseres Nachbarlandes auch bei uns Erfolg erringen können. Und sie hatten den Anspruch darauf.

Von allen Conflicten, welche im Schooße der Familie ausbrechen können, ist die Lösung der geschlossenen ehelichen Bande durch Untreue des Einen der Gatten, ist der Ehebruch der erschütterndste, der in seinen Folgen verhängnißschwerste, daher der am meisten dramatische.

Es versteht sich von selbst, daß sich die Aufmerksamkeit des Dichters auf diesen Conflict gewaltsam hinlenken mußte, und es gehört eine beträchtliche Dosis von Unkenntniß dazu, um zu behaupten, daß die Einführung des Ehebruchs in die Dichtung eine Erfindung der modernen französischen Dramatiker sei.

Die braven Leute, die das behaupten, haben vergessen, daß etwa tausend Jahre vor Christi Geburt ein gewisser Homer die Ilias geschrieben hat, und daß in diesem recht lesenswerthen Buche in schönen Versen geschildert wird, wie die Danaer gen Troja zogen, dieweil einer ihrer Fürsten, Menelaos, sich über den Sohn des Priamos, den schönen Paris, zu beklagen hatte, sintemalen dieser Paris die Frau des Menelaos, die schöne Helene, entführt hatte. Wenn nicht aus

der Ilias, aus der Offenbach'schen Operette hätten sie es wissen können.

Die dichterische Verwendung dieses intensivsten Familienconflictes ist so alt wie die Literatur.

In Frankreich zeigt sie sich in den frühesten rohen Anfängen des Lustspiels, aber sie hat allerdings in der Behandlung durch die Dichtung unserer neueren Zeit eine wesentliche Veränderung erfahren.

Im alten französischen Lustspiel war der getäuschte Ehemann wie in der italienischen commedia dell' arte immer eine lächerliche Figur; man gab dem Unglücklichen einen schon durch seinen Klang verächtlich lauten Beinamen. Er wurde gehänselt, geprügelt und schließlich noch ausgelacht. Die neuere Zeit hat dieses Verhältniß etwas ernsthafter aufgefaßt. Für sie ist die gewaltsame Lockerung der Familienbande kein Scherz mehr, im Gegentheil; und demgemäß hat sie diese ernsthafteste Frage auch von ihrer ernsthaftesten Seite behandelt und in ihren ernstesten Consequenzen gezeigt.

In dieser Form wirkt der recht unangenehme Conflict natürlich doppelt peinlich; und wenn man sich auf den Standpunkt der Bequemlichkeit stellt, die jede peinliche Erregung aus dem Theater bannen will und in harmlosen Spaßmachern die berufenen Bühnenschriftsteller erkennt, so hat man Recht, gegen diese Behandlung der ehelichen Treulosigkeit zu eifern. Erkennt man aber in der Bühne neben ihrer belustigenden und erheiternden Mission auch die Aufgabe zu ernstem Nachdenken herauszufordern, zur Einkehr in sich selbst anzuregen, durch frappante Beispiele nicht nur die Segnungen des Guten, sondern auch den Fluch des Bösen zu zeigen, das eingeschläferte Gewissen gewaltsam aufzurütteln, und durch die Eröffnung des Verständnisses veredelnd und läuternd zu wirken, dann wird man dem Drama die Berechtigung, auch peinliche Stoffe zu behandeln, nimmermehr versagen können.

Derjenige Dichter, welcher in dieser Beziehung das Aeußerste gewagt und das bedeutendste Dichterwerk geschaffen hat, ist Emil Augier*), der nach meinem Dafürhalten überhaupt unter den modernen Dramatikern Frankreichs der hervorragendste ist.

Neben Augier erscheinen die anderen Dramatiker Frankreichs beinahe schüchtern; an Kraft und Keckheit thut es ihm keiner gleich; an Popularität wird er, für den Augenblick wenigstens, von dem jüngeren Dumas und auch von Sardou übertroffen.

Dumas ist ungleich anspruchsvoller, aber weniger sympathisch als Augier. Augier hat das Herz voll, Dumas nimmt bisweilen nur den Mund voll.

Dumas' Stücke sind nahezu sammt und sonders Tendenzstücke; mit einem jeden glaubt er eine sociale Reform vollziehen zu können.

In der „Cameliendame" eifert er gegen die Lieblosigkeit der Gesellschaft und will rühren durch das unverschuldete Leiden einer Gefallenen, die sich trotz ihrer sittlichen Erniedrigung dennoch ein reines, edles Herz bewahrt hat. Dumas hat diese Vertreterin der sentimentalen Verworfenheit, des achtunggebietenden Lasters übrigens ohne Zweifel mit großem Talent auf die Bühne gebracht und zur Heldin eines überaus wirksamen Rührstückes erhoben. Aber man kommt doch nicht zu dem vollen, ästhetischen Behagen, denn der Grundgedanke ist falsch. Die Thränen, die uns abgepreßt werden, sind des Objectes nicht werth; sie sind keine heilsame Linderung, sondern eine Pein.

---

*) Ich werde auf den nächstfolgenden Blättern Emil Augier und seine Werke einer eingehenden Würdigung unterziehen und kann mich daher zur Charakterisirung dieses grausamen, ehrlichen, muthigen Dichters auf jene Skizze berufen.

Fast in allen Stücken des jüngeren Dumas spielen die gefallenen Frauen die Hauptrollen.

In „Diane de Lys" täuscht die Gattin ihren Mann aus Liebe für einen andern, einen Künstler. Der beleidigte Gatte verschafft sich selbst die Genugthuung seiner gekränkten Ehre, indem er den Geliebten seiner Frau tödtet.

In der „Demimonde" führt er uns eine wegen ihres leichtsinnigen Lebens aus den aristokratischen Kreisen ihrer Familie verbannte Frau vor, die das gesellschaftliche Decorum zwar noch bewahrt, aber innerlich tief gesunken ist.

Im „Père prodigue" greift er noch tiefer. Die darin auftretende Person, Albertine, heuchelt nicht einmal mehr den anständigen Schein.

In der „Princesse Georges" stellt er zwei Frauen einander gegenüber, von denen die eine ein wahres Monstrum von Verworfenheit ist. Im „Weib des Claudius" geht Dumas den letzten Schritt weiter; er macht die Gattin geradezu zur Courtisane ohne irgend ein ideales Motiv. Der Held, d. h. der unglückliche Gatte, tödtet das Weib.

In „Monsieur Alphonse" ist die Heldin mehr beklagenswerth als verwerflich. Sie ist vor der Ehe verführt worden; in der Ehe aber ist sie anständig geblieben, und ihr Gatte vergibt ihr den jugendlichen Fehltritt.

Am seltsamsten ist die Heldin in seinem neuesten Stück „Die Fremde".

Hier hat Dumas nicht den Conflict aus dem Verhältniß der beiden Geschlechter zu einander, sondern aus dem Verhältniß der Racen, der schwarzen und der weißen Race abgeleitet. Noëmi Clarkson ist nach dem, was man gewöhnlich als Sittlichkeit bezeichnet, ein Unicum; ein wahrer Ausbund von Anständigkeit. Selbst die Ehe, die sie eingegangen ist, ist eine rein theoretische geblieben. Aber die „Fremde" speculirt auf die Verworfenheit der Männer, um diese zu Grunde zu richten. Die Weißen haben ihre Mutter, eine

Mulattin, schlecht behandelt, und Noëmi hat den seltsamen Schwur geleistet, Rache zu nehmen an der weißen Race. Da sie die Race, die ja ziemlich verbreitet ist, im Großen und Ganzen nicht ausrotten kann, so versucht sie es im Detail, und sie bringt es denn auch richtig dahin, daß einer ihrer Halbbrüder den andern tödtet und der Mörder gehenkt wird; daß sich in Italien, Spanien 2c. verschiedene Menschen in sie verlieben und sich in der Verzweiflung eine Kugel durch den Kopf jagen oder sich erstechen oder im Zweikampf getödtet werden 2c. In dem Stücke selbst — denn was ich da aufgeführt habe, liegt vor der eigentlichen Handlung — ist Noëmi die Rächerin der weiblichen Schuldlosigkeit an einem gänzlich verkommenen Aristokraten, der wiederum durch ihre Veranlassung getödtet wird. Das Stück ist übrigens in Bezug auf den scenischen Aufbau ein wahres Meisterwerk und voll dramatischen Lebens, voll geistreicher überraschender Wendungen.

Ich halte „Die Fremde", trotz aller Befremdlichkeiten, unzweifelhaft für eines der gelungensten Stücke des hochbegabten Mannes.

Dumas besitzt ganz hervorragende Eigenschaften. Er ist ein vorzüglicher Kenner der Bühne, seine Effecte sind scharf zugespitzt, sein Dialog ist ungemein natürlich und witzig, vielleicht nicht so gedankenvoll wie der Augiers, aber pointirter und reicher an unvorhergesehenen Einfällen. Er beobachtet fein und richtig.

Nur etwas stört mich in seinen Stücken: die Prätension der sittlichen Reform', die er immer anzustreben sucht. In jedem seiner Stücke tritt Dieser oder Jener auf und hält eine lange Rede über irgend eine schreiende Ungerechtigkeit der Gesellschaft, und der wunderliche Kauz klagt nicht nur darüber, sondern er hat auch immer schon die Mittel bereit, welche das Uebel beseitigen könnten. Man kann sich nun darauf verlassen, daß dieser Wunderdocter seine Mittel niemals aus

der Apotheke des gesunden Menschenverstandes holt sondern immer aus dem dunkeln Laboratorium eines quacksalbernden Alchymisten. Es sind immer widernatürliche, paradoxe Rathschläge, die uns da ertheilt werden; gewöhnlich mit Geist, stets mit größter Prätension, niemals mit überzeugender Kraft.

Gerade auf diese moralisirenden Allotria aber bildet sich Dumas am meisten ein. Es genügt ihm nicht, ein gutes Theaterstück von literarischer Bedeutung und von großer Wirkung auf das Publicum zu schreiben; er ist in dieser Beziehung ein echter Franzose, da er von dem krankhaften Verlangen heimgesucht wird, beständig eine civilisatorische Mission auszuüben.

Er will nicht nur ein guter Schriftsteller, er will auch ein Reformater sein, und da ihm dazu sowohl die ursprüngliche Begabung, wie die tüchtige Vorbildung, wie der sittliche Ernst fehlen, und da er mithin die ernsthaftesten Fragen der Philosophie doch nur laienhaft discutirt, so ist es ganz natürlich, daß er sich beständig in Widersprüche verstrickt, die allerdings sehr amusant wirken, weil sie mit außergewöhnlichem, blendendem Geiste ausgestattet sind.

Aber trotz seiner Ungläubigkeit als moralisirender Philosoph darf ihm sein Talent als dramatischer Schriftsteller durchaus nicht verkümmert werden.

Ohne allen Zweifel ist Dumas eine der charakteristischsten Erscheinungen der modernen Literatur in Frankreich und sein Name wird niemals übersehen werden können, wenn man das Schauspiel unter dem zweiten Kaiserreich in's Auge faßt.

Der jüngste der französischen Dramatiker von Bedeutung ist Victorien Sardou Sardou hat sich so ziemlich in allen Arten des Dramas versucht und überall mit Glück. Er hat das feine Conversations- und Intriguen-Lustspiel harmloser Tendenz cultivirt „pattes de mouche“, das sogenannte Charakterlustspiel: „Die alten Junggesellen“, „Die Familie

Benoiton", „Unsre braven Landleute"; das moralische Tendenzstück in Dumas'scher Manier, „Seraphine" (die Frömmler), „Fernande", „Andrea", „Dora"; politische Satiren aus der Gegenwart, „Rabagas" und „Onkel Sam"; das große historische Drama mit Ausstattung: „Vaterland", ja sogar die Zauberposse und den burlesken Schwank. Er hat alles das und alles mit Erfolg dramatisch behandelt.

Sardou ist viel weniger feierlich und viel weniger eingebildet als Dumas; an ursprünglichem Talent für die Bühne ist er vielleicht der allerreichste. Seit dem Tode Scribes ist eine solche Fruchtbarkeit und eine solche Reihe von Erfolgen nicht dagewesen. An Scribe lehnt er sich auch in der Führung seiner Stücke merklich an und in der Behandlung der Scenen, namentlich der Ensemblescenen, zeigt er eine Verve und Frische, in der Erfindung witziger und interessanter Situationen einen überquellenden Reichthum der geradezu staunenswerth ist.

Aber seiner ganzen Natur nach vermag er es nicht, ein Stück so gewissenhaft zu vertiefen, wie Dumas, der ja alles, was er schreibt, für außerordentlich wichtig hält und deshalb auch sehr ernst nimmt.

Sardou ist zwar sorgfältig und fleißig — das sind alle Franzosen! — aber er nimmt die Sachen doch seiner ganzen ursprünglichen Veranlagung nach leichter, und es kommt ihm nicht darauf an, fremde Stoffe zu benutzen, wenn sie ihm gefallen. Mehr als irgend einer der zeitgenössischen Autoren hat er sich gegen den Vorwurf des Plagiats vertheidigen müssen.

So hat er z. B. „Fernande", eines seiner erfolgreichsten Stücke, in seinen wesentlichen Zügen aus dem Diderot ausgeschrieben, wie weiland Charlotte Birch-Pfeiffer ihre Dramen aus englischen Romanen und schwäbischen Dorfgeschichten.

Aber mit welcher Kunst hat Sardou den spröden Stoff behandelt!

Dumas ist immer würdig und salbungsvoll, Sardou neigt mehr dem Muthwillen zu; seine Production hat etwas vom Pariser Boulevardhelden.

Man könnte, wenn man einmal die heutigen Dramatiker mit den Revolutionsmännern vergleichen wollte, Augier als den aufrichtigsten und gewaltigsten neben Danton, den jungen Dumas als den doctrinärsten, zugeknöpftesten und sittenreinsten, der aus lauter Sittenreinheit so und so viel Köpfe springen läßt, neben Robespierre, und Sardou neben den ausgelassenen Schalk, der die ganze Geschichte mit Fallbeil, Septembrisaden &c. als höheren Spaß auffaßt, neben Camille Desmoulin stellen.

Ich habe nur diese drei, wie mir scheint, beachtenswerthesten Repräsentanten des modernen Schauspiels in Frankreich flüchtig zu charakterisiren versuchen können.

Neben diesen zählt unser Nachbarland noch eine große, große Anzahl bedeutender Talente; aber was soll ich mit Namen und Titel ermüden?

Auf Vollständigkeit mache ich ja keinen Anspruch, und die anderen modernen Dichter lassen sich alle mehr oder minder dem einen oder dem anderen der hier namhaft gemachten unterordnen.

Meine Aufgabe könnte es nur sein, die allgemeine Physiognomie des französischen Schauspiels in der Gegenwart ungefähr zu charakterisiren, und ich habe, um das Gesagte kurz zusammen zu fassen, die Vorzüge der französischen Bühnendichtung hervorzuheben versucht.

in dem glücklichen Erfassen wahrhaft dramatischer Motive, wie sie das scharf ausgeprägte öffentliche Leben in Frankreich ihnen darbietet,

in der Kühnheit, mit welcher die Autoren eingreifen in Verhältnisse, die uns alle menschlich am nächsten berühren, in die Familie,

in der Duldsamkeit, mit welcher das französische Publicum die Behandlung solcher Stoffe aufnimmt, und endlich

in der großen formalen Vollendung, mit welcher die Franzosen diese Fragen für die Bühne zu gestalten wissen und Dank den günstigen Bühnenverhältnissen zu gestalten vermögen.

Das sind die Vorzüge, welche die genannten drei Dramatiker in der ausgesprochensten Weise besitzen; mag man ihnen auch im Uebrigen mit vollem Rechte die Tiefe der Empfindung und die starke Innerlichkeit absprechen.

Aber es sind trotz alledem hochrespectable Schriffsteller, und ihr Bestreben spricht sich in ihren Werken deutlich aus. Sie hassen die Schönrednerei und lassen ihre Figuren menschlich handeln. Sie gehen davon aus, daß nur das getreue Bild der Natur gefällt, das in der Wahrheit, in der Echtheit des Schönen liegt. Sie sagen diese Wahrheit, auch wenn sich die falsche Strenge der Sitte dagegen sträubt.

Mit einem Worte: sie erfüllen ganz genau Wort für Wort das Programm, welches unser größter Dramatiker in einigen seiner bekanntesten und am häufigsten citirten Verse aufgestellt hat.

Emile Augier.

I.

Le fils de Giboyer.

(„Ein Pelikan")

Schauspiel in 5 Acten, in's Deutsche übersetzt von Heinrich Laube.

— Juli 1877. —

Le fils de Giboyer wurde im December 1862 in einer musterhaften Darstellung mit Samson, Provost, Got, Delaunay &c. in den Hauptrollen zum ersten Mal im Théâtre français gegeben. Das Stück erregte zu jener Zeit einen wahren Sturm; es gab die Veranlassung zu einer ganzen Reihe von Processen in Paris und in der Provinz. Ueberall war die erste Aufführung von tumultuarischen Störungen begleitet, die zum Theil, wie namentlich in Toulouse, ganz bedenkliche Verhältnisse annahmen. Die besänftigende Zeit hat die scharfen Spitzen dieses Lustspiels erheblich abgestumpft, und wenn man heute, nach fünfzehn Jahren, das Augier'sche Schauspiel, das uns nun wie ein neues Stück entgegentritt, auf den Brettern sieht, so begreift man kaum, wie dasselbe in seltenem Maße die Leidenschaften entfesseln und eine ernsthafte Erregung durch das ganze Land hervorrufen konnte.

Wie schon der Titel sagt, ist „Le fils de Giboyer" eine Art von Fortsetzung des Schauspiels „Les Effrontés";

wenigstens sind zwei der interessantesten Typen aus dem früheren Stücke, in welchem die furchtbare Macht des Geldes, das sich die öffentliche Meinung zu unterjochen weiß, gegeißelt worden war, in dieses spätere Lustspiel übergegangen: der Marquis d'Auberive, der Vertreter der legitimen ultramontanen Anschauungen, der Todfeind unserer modernen Gesellschaft, die er als die Ausgeburt der verhaßten Revolution zu vernichten trachtet, und Giboyer, ein Stiefkind dieser modernen Gesellschaft, der mit Haß und Geist ausgestattete Proletarier, Socialist aus Ueberzeugung, dabei journalistischer Landsknecht ohne jede Ueberzeugung.

Zwanzig Jahre sind seitdem vergangen. Der Marquis ist ein alter Mann geworden, aber noch immer kampfbereit, ein Führer seiner Partei. Giboyer ist durch den Sturz seines früheren Brodherrn, des Millionärs und Zeitungsbesitzers Vernouillet — das ist Mirès — mit in die Tiefe hinabgezogen. Er hat sich durch seine Soldschreiberei für den früheren Kapitalisten in der Presse unmöglich gemacht und nun allerhand andere zweideutige Geschäfte betrieben. Als Regisseur an Bühnen dritten und vierten Ranges, als Billet-Controleur an einem kleinen Pariser Theater, als Vorstand eines Ammenvermiethungsbureaus und als Ordner bei Leichenbegängnissen — seine Thätigkeit in dieser letzteren Eigenschaft besteht darin, daß er den Leidtragenden den Weg weist und ihnen mit angenehmem Lächeln sagt: „Wenn es den Herrschaften gefällig wäre" — hat Giboyer in den demüthigendsten Verhältnissen unter bittren Entbehrungen sein Dasein kärglich gefristet.

Schon in diesen Aeußerlichkeiten zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft zwischen den beiden Augier'schen Stücken und den beiden ersten Lustspielen der Figaro-Trilogie von Beaumarchais. Der Giboyer im zweiten Lustspiel Augiers verhält sich zu Giboyer in den „Effrontés" ungefähr wie Figaro in der „Hochzeit" zu Figaro im „Barbier von Sevilla".

Beide sind älter und gefährlicher geworden, beide zugleich auch milder. Giboyer selbst hat mit Figaro Manches gemein. Beide stehen vermöge ihres Geistes und ihrer Bildung hoch über dem Stande, den ihnen ihre Geburt angewiesen hat; beide sind mit Erbitterung erfüllt gegen die Institutionen, die sie zu einer ewigen Unterordnung nöthigen, nur äußert sich bei Figaro dieses gehässige Gefühl in einer frischen satirischen Lustigkeit, bei Giboyer aber in unversöhnlichem, gifterfülltem Cynismus. Bei Figaro wird das ideale Gegengewicht zu seinen schlechten Gesinnungen durch die Liebe zu der reizenden Susanne hergestellt, bei Giboyer durch die Liebe zu seinem Sohne.

Giboyer hat nämlich in den Tagen seiner Größe, als er noch an der Spitze des einflußreichen Vernouillet-Mirès'schen Blattes stand, ein flüchtiges und gänzlich poesieloses Verhältniß mit einem armen Mädchen aus der Zeitungsdruckerei gehabt; er hat das Mädchen später laufen lassen. Er hat sich weder um die Mutter, noch um sein Kind gekümmert, bis zu dem Augenblicke, da die Mutter gestorben ist. Da ist ihm die Erkenntniß seiner Vaterpflichten gekommen und er hat sich denselben in rührender Weise unterzogen. Er hat dem Kinde eine mehr als sorgfältige, ja eine ausgezeichnete Erziehung geben lassen, er hat seinen Sohn auf die Universität geschickt, er hat ihn große Reisen unternehmen lassen; mit einem Worte, er hat nichts versäumt, um Maximilian eine vollkommene Bildung zu geben. Nur seinen Namen hat er ihm vorenthalten, und zwar aus Schamhaftigkeit, aus Vaterliebe. Er selbst gibt uns darüber die beste Aufklärung. „Ich habe ein Buch geschrieben," sagt er, „das alle meine Erfahrungen und alle mein'e Gedanken zusammenfaßt. Ich halte dieses Buch für schön und wahr, ich bin stolz darauf, es versöhnt mich mit mir selbst; und dennoch werde ich es nicht unter meinem Namen veröffentlichen, weil ich besorge, daß mein Name dem Buche schaden könnte. — Nun, wenn ich meinem

Buche nicht meinen Namen gebe, soll ich ihn meinem Sohne geben?"

Für diesen Sohn hat Giboyer alle Niedrigkeiten mit Heroismus ertragen, für ihn verkauft er jetzt seine Feder, und er, der radicale Socialist — Socialist „bis auf die Knochen", „jusqu'aux moëlles", wie er sich in den „Effrontés" nennt — dient jetzt der clericalen Sache. Denn der alte Marquis hat sich in diesem Augenblicke, da der Tod der clericalen Partei den bedeutendsten Journalisten geraubt hat — den hochbegabten Déodat, einen giftigen, schmähsüchtigen Pamphletisten, der wie Augier sagt, „das dies irae auf der Jahrmarktsflöte bläst" (Jedermann, der mit den französischen Verhältnissen einigermaßen Bescheid weiß, erkennt in der unerbittlichen Charakterisirung dieses Déodat den ultramontanen Stimmführer Louis Veuillot) — der Marquis hat sich in seiner Bedrängniß des früheren Redacteurs des Vernouillet-Mirès'schen Blattes erinnert und demselben Déodats Erbschaft angetragen.

Die aufopfernde Liebe Giboyers zu seinem Sohn hat den Bearbeiter, Heinrich Laube, zu dem mehr seltsamen als schönen Titel: „Ein Pelikan" veranlaßt. Mir will diese zoologische Trope nicht recht in den Sinn; denn die bis zur Selbstaufopferung gehende Liebe des Alten zum Jungen bildet nicht eigentlich den Mittelpunkt der Handlung, sie ist nur einer der Factoren derselben. Augier hat sich zu einem nichtssagenden Titel bequemen müssen, aber lediglich aus Censurrücksichten; sein Stück sollte, wie er in der Vorrede zu dem Stück erklärt, eigentlich heißen: „Les Cléricaux", und das wäre auch der richtige Titel gewesen.

Die Opposition gegen den Ultramontanismus, gegen die Vermengung des Glaubens mit der Politik, gegen die Bigotterie als politische Waffe — daß ist der eigentliche Schwerpunkt des Stückes. Das haben auch die französischen Ultramontanen zur Zeit sehr wohl begriffen, deswegen haben sie das Stück

auszupfeifen versucht, deswegen ist es zwischen den reactionären Orthodoxen und den Voltairianern zum lebhaften Wortwechsel und zu Prügeleien gekommen. Es macht einen sonderbaren Eindruck, wenn man jetzt nachliest, welche Vorwürfe die Ultramontanen damals hauptsächlich gegen den Dichter vorbrachten. Das Stichwort der Römlinge war zu jener Zeit, daß es ein wohlfeiles und wenig rühmliches Vergnügen sei, den zu Boden geworfenen Feind mit Füßen zu treten. Der Mangel an Hochherzigkeit war es, der dem Dichter vor Allem zum Vorwurf gemacht wurde. Die Ultramontanen zu Boden geworfen, vernichtet, mundtodt gemacht, unschädlich, wehrlos und verfolgt! — es macht wie gesagt einen sonderbaren Eindruck, wenn man dies heutzutage liest. Der liberale Dichter hat wirklich mehr Scharfsinn bewiesen als seine scheintodten Gegner, und „le fils de Giboyer“ hat in unseren Tagen des Culturkampfes eine ganz merkwürdige Actualität wiedergewonnen.

Die Clericalen sind in dem Augier'schen Stücke in allen Spielarten vertreten. Da ist zunächst der alte Marquis d'Auberive, der Clericale von Geburt und von Erziehung, ein Aristokrat, der in der blinden Verehrung des Thrones und des Altars aufgewachsen ist und die Revolution, die ihn und Seinesgleichen aller Vorrechte beraubt hat, verabscheut. Auch für den Marquis ist die strenge Rechtgläubigkeit unzertrennbar von seiner reactionären Politik; der Katholicismus gehört nun einmal zum Legitimismus. Im Uebrigen kümmert er sich aber nicht viel um den Glauben und was damit zu thun hat; er betrachtet ihn eben nur als nothwendiges Requisit und führt dabei ein ganz flottes Leben. Wenn er auch Junggeselle ist, so hat er doch offenbar vom Gelübde der Keuschheit nicht viel gehalten, und seine auffallende Fürsorge für das Geschick der Tochter des Herrn Maréchal erklärt sich nur aus den sehr intimen Beziehungen, die zwischen ihm und der verstorbenen ersten Frau des Herrn Maréchal

bestanden haben. Er versäumt keine Gelegenheit, um auf dieselben in discreter oder indiscreter Weise hinzudeuten und damit das Interesse, das er an dem Bürgermädchen nimmt, zu entschuldigen.

Meisterhaft in der Charakteristik ist die Baronin Pfeffers, ein seltenes Gemisch von liebenswürdiger Salondame und politischer Intriguantin. Auch sie gehört zu den Clericalen; sie steht an der Spitze von Wohlthätigkeitsanstalten, pflegt das Samariterthum, führt ihren Beichtvater in der Equipage mit sich umher, schmiedet dabei kleine politische Ränke und verfolgt überdies noch gewisse private Vortheile, die sie durch die Verbindung mit der Partei des hohen Adels und des wahren Glaubens am besten zu erreichen hofft. Sie hat als ganz junges Mädchen einen ganz alten Mann geheirathet, dessen deutscher Adel nicht ganz unanfechtbar zu sein scheint. Baron Pfeffers hat sich und ihr den Dienst erwiesen, bald zu sterben. Sie ist Wittwe und legt in der Unterhaltung, wenn man auf ihre Ehe zu sprechen kommt, einen gewissen Werth darauf, durchblicken zu lassen, daß zwischen ihr und ihrem verstorbenen Gemahl nur das harmlose Verhältniß des Kindes zum Vater bestanden habe. Ihr Adel ist wie gesagt nicht ganz sturmfest, und es scheint sich jetzt die Gelegenheit zu bieten, das etwas zweifelhafte Wappen der freiherrlichen Pfeffers durch ein solideres, in welchem die Farben der Bourbonen, blau und gold, vertreten sind, zu ersetzen. Dieses beneidenswerthe Wappen führt der Graf d'Outreville, ein Verwandter des Marquis, ein blutjunger Mensch, in dem uns ein neues Exemplar der clericalen Sippe vorgestellt wird. Der junge Graf ist in der strengsten Bigotterie und unter den verdummenden Einflüssen seines geistlichen Leiters Sainte Agathe in der Provinz aufgewachsen — ein schreckliches Product der geistlichen Erziehung! Dieser junge Mensch, halb Idiot, halb Tartuffe, ist zum Bräutigam des Fräuleins Fernande Maréchal vom Marquis aus-

ersehen worden, desselben jungen Mädchens, für das sich der Marquis aus unzweifelhaft sehr guten Gründen so lebhaft interessirt.

Das Interesse des Marquis hat sich auch auf den gesetzlichen Vater, auf den guten, einfältigen, ehrgeizigen Herrn Maréchal übertragen, der gleichfalls zur clericalen Partei gehört, weil diese ihm durch den Marquis einen Sitz in der Kammer verschafft hat, und der jetzt im Begriff steht, sogar eine politische Rolle zu spielen. Es handelt sich um eine bedeutende Rede, welche gleichsam das Programm der Partei enthalten soll; als Sprecher der Partei soll Maréchal auftreten. Giboyer schreibt die Rede, und Maréchal memorirt sie. Im letzten Augenblicke aber faßt das Comité den Beschluß, die Rede von einem Protestanten halten zu lassen, weil es sich davon eine noch größere Wirkung verspricht, und der unglückliche Maréchal wird bei Seite geschoben. Erbittert über diese unverdiente Zurücksetzung, sinnt er auf Rache, und Giboyer gibt ihm die wirksamen Mittel zu deren Ausführung. Sein Sohn, Maximilian, Maréchals Secretär, der die Rede ganz genau kennt — er hat sie copirt und sie hat zunächst einen solchen Eindruck auf ihn gemacht, daß er an seiner demokratischen Gesinnung irre zu werden anfängt, bis er schließlich das Lügengewebe von Sophismen durchschaut — Maximilian soll vom demokratischen Standpunkt aus die Antwort auf diese Rede verfassen. Dies geschieht in der That, Maréchal tritt als Redner der liberalen Partei auf, vernichtet die Argumente des protestantischen Clericalen und feiert einen unglaublichen Erfolg als Volksmann.

In dem Stücke von Augier ist sehr wenig Handlung, wenn man das Wort in dem Sinne gebraucht, in dem es gewöhnlich in der Theatersprache angewandt wird. Daß Fernande Maréchal Maximilian liebt, daß der lächerliche Bräutigam, Graf d'Outreville, zur rechten Zeit verschwindet, daß Maréchal seine Einwilligung zu der Vermählung

Fernandens mit Maximilian, seinem talentvollen Secretär, gibt, dessen Dienste er für die folgenden Sitzungen noch nothwendig gebraucht, und daher auch den berechtigten Abscheu gegen den Namen Giboyers überwindet — das Alles ist selbstverständig, eigentlich nebensächlich und ohne besonderes Interesse; die Hauptsache ist in diesem Stücke die treffende, scharfe und tiefe Charakteristik und der gedankenvolle schneidende, oft grausame, immer geistreiche Dialog. Ich habe im Allgemeinen eine gewisse Abneigung gegen alle Bezeichnungen eines dramatischen Werkes, welche von den einfachen: „Trauerspiel", „Schauspiel", „Lustspiel" und „Posse" abweichen; die Art dieses Stückes ließe sich jedoch füglich am besten als „Charaktergemälde" bezeichnen.

Emile Augier.

II.

„Les Fourchambault."*)

— Mai 1878. —

Das neue Schauspiel von Emile Augier hat nach den übereinstimmenden Berichten aller französischen Blätter und aller Correspondenzen bei seiner ersten Aufführung am Théâtre Français am 8. April dieses Jahres einen Erfolg errungen, wie er seit Jahren keinem Werke beschieden gewesen ist. Ohne Widerspruch ist dieses Stück nicht nur als das Meisterwerk Augiers, sondern auch als ein Meisterwerk der zeitgenössischen dramatischen Dichtung in Frankreich überhaupt bezeichnet worden. Jetzt liegt uns dasselbe gedruckt vor und wir, die wir nicht so glücklich gewesen sind, der Aufführung im Théâtre français beizuwohnen, sind dadurch in den Stand gesetzt, uns, wenn auch nicht über die theatralische Wirksamkeit, so doch über die literarischen Eigenschaften dieser Dichtung ein Urtheil zu bilden.

Auch bei der Lectüre entspricht das Drama den hohen Erwartungen, zu denen der ungewöhnliche Bühnenerfolg veranlaßt, beinahe berechtigt.

---

*) Paris 1878, Calman Lévy.

Es ist in der That ein ganz vorzügliches französisches Schauspiel; aber — mit diesem „aber" soll durchaus kein Tadel ausgesprochen sein — seinem ganzen Wesen nach, in den Voraussetzungen, in der Auffassung und in der eigenthümlichen Ausdrucksweise der Empfindung und des Gedankens so ganz und gar national, so specifisch französisch, daß der seltene Erfolg auf der ersten Pariser Bühne für eine entsprechende Aufnahme des Stückes in anderen Ländern noch nicht die volle Bürgschaft gewährt.

Es ist kein Zufall, daß es Augier bei uns noch nicht zu jener Popularität gebracht hat, deren sich der jüngere Dumas und Sardou, ja sogar kleinere, wie Meilhac und Halévy erfreuen, obgleich der Dichter der „Lionnes pauvres" der „Mariage d'Olympe", der „Effrontés", des „Fils de, Giboyer" 2c. nicht nur durch das größere Format, sondern auch durch die solidere Qualität seiner Veranlagung auf die allgemeine Sympathie und ernsthaften Respect berechtigtere Ansprüche hat.

Den beliebteren französischen Dichtern der Gegenwart ist vor Allem eine Gabe zu eigen, für die wir Deutschen, gerade weil sie bei uns nicht allzu stark vertreten ist, eine hohe Schätzung besitzen. Sie sind pikant und gefällig dabei. Von Augier läßt sich das nicht sagen. „Pikant" möchte ihn höchstens eine unserer anmuthigen Berlinerinnen nennen, die ja auch die „Räuber" „allerliebst" und „Kabale und Liebe" „reizend" finden. Augier ist zwar ein echter Franzose, — ich meine sogar ein viel echterer als seine von uns bevorzugten Landsleute — aber gerade die anmuthigen, leutseligen Eigenschaften seiner Nationalität sind bei ihm nicht besonders stark entwickelt; er ist energisch, rücksichtslos bis zur Härte, schroff bis zur Grausamkeit. Er gehört zu denjenigen unbequemen Dichtern, vor denen das Publikum zittert und mit denen es sich nicht gemüthlich stellen kann.

Unser modernes deutsches Publicum liebt aber seine Bequemlichkeit, und namentlich im Theater. Es will ange-

nehm berührt, es will freundlich unterhalten werden. „Das Leben ist ja so wie so traurig genug!“ Die große Beliebtheit unseres braven Benedix erklärt sich vor Allem daher, daß der gute Mann in seinem unverwüstlichen Optimismus den Leuten niemals etwas Unangenehmes gesagt hat.

Augier aber sagt den Leuten die Wahrheit, gleichviel ob sie angenehm oder unangenehm ist; und gewöhnlich ist sie ja unangenehm. Er sagt die Wahrheit mit einer Schonungslosigkeit und Keckheit, die das Erstaunen erregen und die Bewunderung herausfordern, aber so Manchem, der sich getroffen fühlt, den Spaß verderben und den vergnügten Theaterabend verleiden.

Da ist wieder in diesem neuen Stück, „Les Fourchambault“, eine jener tief ergründeten, meisterhaft durchgeführten Scenen, bei denen sich eine unheimliche Schwüle über das Auditorium zu lagern pflegt, sintemalen die Einen unter den Bitterkeiten, die sie zu hören bekommen, unmittelbar zu leiden haben, die Andern aber dadurch in Mitleidenschaft gezogen werden; die Einen lächeln krampfhaft und verlegen, die Andern glotzen starr auf die Bühne oder studiren den Theaterzettel zum zwölften Male mit gespanntester Aufmerksamkeit, weil sie Angst haben, daß ihr Blick dem Blicke eines der getroffenen Opfer begegnen könne. Augier schildert uns da einen kleinen Auftritt zwischen Mann und Frau. Die letztere hat das Vermögen in die Ehe gebracht und mit diesem dem Manne den moralischen Bankerott, der schließlich auch den geschäftlichen herbeiführt. Der Fluch des angeheiratheten Reichthums hat wohl selten einen drastischeren Ausdruck gefunden. Jedes Wort ist wie ein Dolchstoß in die Brust der Schuldigen.

Es wäre eine Ungerechtigkeit, Augier nachzusagen, daß er an die Schadenfreude appellirt; aber er kennt eben gar keine Rücksichten. Er fragt sich nicht, ob das, was er zu sagen hat, Diesen oder Jenen verletzen könne; — denn bei

Diesem oder Jenem sind ja ganz analoge Verhältnisse, und es wäre taktlos, davon zu sprechen! — das schiert ihn nicht; er sagt es.

Und wie sagt er es?

Mit der Aufwerfung dieser Frage sind wir bei dem zweiten Punkte angelangt, der die verdiente Anerkennung Augiers in Deutschland beeinträchtigt hat — als den ersten Punkt habe ich, um das Gesagte in ein Wort zusammen zu fassen, das Unbehagliche und Unbequeme seines dichterischen Wesens hervorgehoben; — dieser zweite Punkt ist also der Ausdruck, der bei Augier seine tiefsten Wurzeln in den französischen Boden geschlagen und so ganz und gar aus dem französischen Boden herauswächst, daß dessen Verpflanzung in ein anderes Idiom fast immer auf Schwierigkeiten, oft auf kaum überwindliche Hindernisse stößt. Um Augier zu verstehen, um ihn zu würdigen, muß man seine Werke in der Originalsprache lesen.

Emile Augier besitzt in seiner Ausdrucksweise im höchsten Grade das, was die Franzosen „le trait" nennen — schon dafür fehlt uns eine gute Uebersetzung, die den Begriff deckt —, „le trait", das heißt also das scharf zugespitzte, geflügelte, epigrammatische Wort, das wie der „Pfeil" — denn das ist ja „le trait" — vom Bogen des sicheren Schützen dahersaust und das Schwarze trifft. Derartige glückliche und charakteristische sprachliche Wendungen sind aber gerade wie der Humor gewöhnlich etwas ganz Nationales, bisweilen sogar nur etwas Locales. Die Uebersetzung muß da gewöhnlich zu schwerfälligen Umschreibungen greifen, die, wenn sich diese Eigenheit so oft wiederholt wie bei Augier, schließlich das knappe Wesen des Originals ganz entstellen. Man versuche es doch, Kleinigkeiten, wie die folgenden zu übersetzen: Fourchambault sagt einmal: „Je vais me faire un ennemi mortel de cet homme-là", und die überlegene Gattin ant-

wortet ganz gemüthlich darauf: „Mortel . . : nous le sommes tous.“

Und gleich darauf sagt der Gatte: „Ne pouvais-tu pas prendre la rupture sous ton bonnet?“ und die Gattin erwiedert: „Les bonnets ne sont pas encore de mon âge. Je me coiffe en cheveux.“

An solchen ungesuchten und glücklich gefundenen Schlagwörtern und Einfällen ist das Stück überreich. Und wie soll nun erst für das berühmte Wort, das, wie man berichtet, in Paris jedes Mal den Beifallssturm hervorruft, für das „efface!“, durch das der geohrfeigte Bruder seinen Beleidiger demüthigt, indem er auf die Wange weist, wo er den Schlag empfangen hat, eine Uebersetzung gefunden werden, die der Kraft, der Kürze und der Wucht des französischen Originals entspricht? Hier gerathen wir mit unserm deutschen: „Wisch aus!“ „Wisch ab!“ „Lösch aus!“ „Tilge!“ „Mache vergessen!“ „Mache ungeschehen!“ &c. in die Kakophonie oder in die Gespreiztheit oder in die verwaschene und verwässerte Weitschweifigkeit. „Efface!“ ist etwas ganz Anderes.

Die energische Knappheit, die immer eine der wesentlichen Eigenschaften Augiers ist und die sich nicht blos im Ausdruck sondern auch in der Composition seiner Werke kund gibt, zeichnet das neueste Schauspiel in besonderer Weise aus. Das Schauspiel „Les Fourchambault“ ist ein wahres Muster dramatischer Beschränkung. Da ist kein Ballast von Tiraden, kein Beiwerk von überflüssigen, wenn auch noch so gefälligen Episoden, da ist kein Wort zuviel. Es sind vielleicht sogar einige Personen zu wenig. Wir sind nun einmal daran gewöhnt, daß liebenswürdige junge Mädchen in einer rechtschaffenen Komödie nicht leer ausgehen. Fräulein Blanche Fourchambault hat zwar zwei Bewerber, und der eine wird aller Wahrscheinlichkeit nach ein glücklicher sein; aber diese halten sich bescheiden im Versteck hinter den Coulissen.

Junge Dramatiker können das Augier'sche Stück mit wirklichem Gewinn studiren; sie werden mehr daraus erlernen als aus den vielgerühmten ästhetischen Receptbüchern, die alles Mögliche zu Wege gebracht haben, nur noch kein gutes Stück. Der Verzicht, den Augier in diesem Stücke auf alle Selbstgefälligkeiten leistet, der Widerstand, den er allen Verlockungen des Ueberflüssigen entgegenstellt, ist außergewöhnlich. Wir werden nirgends durch einen Bericht, eine Erzählung, durch eine moralische Erörterung über sociale Uebel und dergleichen aufgehalten. Die Handlung lehrt uns Alles, was wir erfahren müssen, und aus der Handlung können wir auch die sittliche Lehre entnehmen, die uns der Dichter ertheilt.

Da ich den Zweck verfolge, den deutschen Leser mit diesem Stücke bekannt zu machen, will ich nicht summarisch den Hergang berichten, nichts recapituliren, sondern das Stück mit Beibehaltung der Scenenfolge, die uns auch die musterhafte Technick dieses Dramas am deutlichsten erkennen läßt, hier einfach nacherzählen.

Der erste Act spielt in der Villa des Bankiers Forchambault zu Ingouville, einem dicht bei Havre am Ausfluß der Seine malerisch gelegenen Flecken. Von der Villa aus kann man die Stadt und das Meer sehen. Die Handlung beginnt am 17. September 1877. Die Jahreszahl erfahren wir aus einem Briefe, den Tag aus der gelegentlichen Aeußerung, daß heute das Fest des heiligen Lambertus ist.

In dem reich und comfortable eingerichteten Salon lernen wir gleich die ganze Familie kennen, den Chef des Bankhauses, Herrn Fourchambault, der durchaus nicht der Herr vom Hause ist, einen gutmüthigen Pantoffelhelden; dessen Gattin, geborene Réboulin, die eine Mitgift von 800,000 Franken in die Ehe gebracht hat und sich nun berechtigt glaubt, jährlich 150,000 Franken für die Bedürfnisse ihres Luxus zu beanspruchen, die sich zu ihrer Zerstreuung

eine kleine Yacht kaufen will, ein reizendes Fahrzeug, das für den Spottpreis von 20,000 Franken zu haben ist, und die, als ihr Mann einigen Widerspruch dagegen erhebt, darüber jammert, daß sie zu einem „Leben von Entbehrungen" genöthigt sei — eine herrische, verwöhnte Person, die Augier durch das treffliche Wort charakterisirt: „Elle change trop souvent d' idée fixe." Ueber das Verhältniß zwischen ihr und ihrem Manne werden wir gleich durch einen kurzen Wortwechsel aufgeklärt: Frau Fourchambault sagt, daß sie Besuch erwarte, der Mann fragt: „Was für Besuch?" und die Gattin antwortet: „Das geht Dich nichts an, (leise zu ihrer Tochter) es ist eine Partie für Dich." Ferner lernen wir die beiden Kinder dieser Eltern kennen, Leopold Fourchambault, der bis vor Kurzem das zwecklose und kostspielige Dasein eines jungen Lebemannes geführt, sich bei den theuersten Schneidern gekleidet, den Abend im Club verbracht, gespielt und mit zugänglichen Damen sich freundlich gestellt hat, und Fräulein Blanche Fourchambault, ein liebenswürdiges, aber nicht sehr erhebliches junges Mädchen, das Vater und namentlich Mutter ehrt, und aus der Hand seiner Mama den ihm bestimmten Gatten dankend entgegennehmen wird. Fräulein Blanche hat sich früher für einen jungen Kaufmann, der Disponent im Hause eines wohlhabenden Rheders, Namens Bernard, ist und Chauvet heißt, lebhaft interessirt, ihn aber ohne große Ueberwindung preisgegeben, da dieser Herr Chauvet sich wegen größerer Geschäfte in Calcutta aufhält, und da ihr von der Mutter ein anderer junger Mann, der sogar ein Baron und der Sohn des Präfecten Rastiboulois ist, als gute Partie bezeichnet worden ist.

Als Gast in der Familie befindet sich ein Fräulein Marie Letellier, eine Creolin, die ihr Vermögen verloren hat, die nach Frankreich gekommen ist, um eine kleine Erbschaft im Betrage von 40,000 Franken einzuziehen und als Gouvernante eine Stellung anzunehmen. Fräulein Letellier

hat die Ueberfahrt nach Frankreich auf einem Schiffe des schon genannten Rheders Bernard gemacht, der sich durch seinen Fleiß und seine glückliche Speculation ein sehr bedeutendes Vermögen erworben hat. Bernard hat sich des jungen Mädchens mit Wärme angenommen und Marie empfindet offenbar große Sympathie für den tüchtigen, wenn auch äußerlich wenig gefälligen Mann.

Dieser Bernard lebt sehr zurückgezogen mit seiner Mutter. Man hält ihn für einen Sonderling. Madame Bernard zeigt sich gar nicht; man glaubt daher, daß die Mutter des steinreichen Kaufmannes eine Plebejerin sein müsse, deren der Sohn sich zu schämen habe.

Ueber alle diese Verhältnisse werden wir gleich zu Anfang des Stückes aufgeklärt. Wir sehen auch, daß der junge Leopold von den Reizen der interessanten Creolin keineswegs unberührt geblieben ist. Er macht ihr energisch den Hof, und Marie läßt es sich gefallen. Das wird von dem alten Fourchambault mit Mißfallen bemerkt und er stellt seinen Sohn darüber zur Rede. Gleich diese Scene, es ist die zweite des Stückes, ist eine echt Augier'sche kecke Schilderung der Familienungehörigkeiten. Es ist da etwas, was uns gegen den Strich geht. Die Vorwürfe, welche der sorgende Vater seinem Sohne macht, sind wirklich etwas sonderbar:

„Dein Betragen, lieber Leopold," sagt der vorsorgliche Mann, „versetzt mich in Erstaunen und beunruhigt mich. Du spielst nicht mehr, man sieht Dich nicht mehr im Club, Du hast Deiner Ballettänzerin den Abschied gegeben . . . Leugne es nicht!"

Leopold ist natürlich tief gerührt, und er sagt, daß er sich bessern könne, wenn es gewünscht würde; aber der Vater ist nicht zu Witzen aufgelegt und führt mit Recht die Veränderungen im Lebenswandel seines Sohnes auf die Ankunft der Creolin zurück, und das macht ihn eben besorgt; denn Marie ist arm. Heirathen soll er sie nicht, und wenn mög-

lich, auch nicht verführen. Um das zu erreichen, was Leopold bei Marie zu erreichen hofft, könnte sich der junge Mann, wie der ängstliche Vater befürchtet, in einem unbesonnenen Moment dazu verleiten lassen, dem jungen Mädchen ein Heirathsversprechen zu machen. Fourchambault führt da seinem Sohne als warnendes Beispiel die Geschichte eines Freundes vor, der sich früher mit einer Clavierlehrerin allzu intim eingelassen und sie dann mit ihrem, d. h. mit seinem Kinde im Stich gelassen hat.

Der junge Mensch durchschaut die Situation sofort und sagt: „Dein Freund hat wohl meine Mutter geheirathet? Man merkt, daß Du nicht oft in's Theater gehst. Allgemeine Regel: Wenn eine Person einer andern einen lehrreichen Vortrag hält, und sich dabei auf die Geschichte eines Freundes beruft, der nicht genannt wird, so kann man immer sicher sein, daß uns diese Person ihre eigene Geschichte erzählt." Schließlich verspricht Leopold seinem Vater feierlich, daß er dem jungen Mädchen niemals die Ehe versprechen werde. „Weiter verlange ich nichts," sagt der gutmüthige Vater. Das heißt also: Wenn Du im Uebrigen etwas erreichen kannst, ich drücke ein Auge zu. Ich will nur nicht Fräulein Marie als Schwiegertochter haben.

Ich meine, auch vor einem durchaus nicht prüden deutschen Publicum muß diese Scene ziemlich bedenklich, ja anstoßend wirken. Dieser Vater, der seinem Sohne die Leviten liest, weil der Sohn solide wird, dieser Sohn, der mit seinem Vater über dessen voreheliche Verhältnisse schäkert — wie gesagt, unbedenklich ist es nicht!

Im weiteren Verlauf des Actes erfahren wir, daß der Präfect für seinen Sohn, den Baron Anatole Rastiboulois, um die Hand Blanches angehalten hat und von Mutter und Tochter freundlich aufgenommen worden ist. Dieser Anatole ist allerdings ein widerwärtiger Bengel, wie es scheint, aber er ist Baron und Sohn des Präfecten, und Chauvet ist noch immer in Calcutta.

Ferner machen wir auch mit dem schon mehrfach genannten Rheder Bernard Bekanntschaft, der seiner Freundin Marie Letellier einige freundliche Vorwürfe über ihren allzu intimen Verkehr mit Leopold macht. In der Stadt ist schon das Gerücht verbreitet, daß Leopold sich gewisser Erfolge zu rühmen habe. „Um was kümmert sich die Stadt?" ruft Marie aus. Bernard erwidert gelassen: „Um Alles, was sie nichts angeht."

Eine kleine Familienscene zwischen Fourchambault und seiner Frau eröffnet uns den Einblick in diese angenehme Häuslichkeit. Es handelt sich um die famose Yacht. Frau Fourchambault ist empört, daß man ihr das kleine Vergnügen nicht gönnen will. Fourchambault erklärt, daß seine Verhältnisse es ihm jetzt nicht gestatten, die Geschäfte seien so schlecht gegangen 2c. „Ich bin kleinlich genug gewesen, ein anständiger Mensch zu sein und ein anständiger Mensch bleiben zu wollen."

„Jawohl," entgegnet Frau Fourchambault, „das ist die Ruhmredigkeit aller derer, die es ungeschickt anfangen und zu nichts bringen! Sie entschuldigen sich dafür durch Ertheilung des Tugendpreises. Wenn man muthlos und mittelmäßig ist, soll man sich nicht darauf steifen, an der Spitze eines Bankhauses zu bleiben; dann übergibt man das Geschäft seinem Sohne."

Fourchambault gibt natürlich nun seine Zustimmung dazu, daß die Yacht gekauft wird; aber in einem Punkte zeigt er sich wirklich energisch: er widersetzt sich entschieden der Vermählung seiner Tochter mit dem einfältigen, abgelebten jungen Baron.

Die folgende Scene, in welcher sich der Präfect bei Madame Fourchambault für seinen Sohn um Blanches Hand bewirbt, ist ein kleines Meisterwerk von Sarkasmus und Bosheit. Man müßte die ganze Scene wörtlich wiedergeben, um alle Feinheiten darin erkennen zu lassen. Wie dieser

schlaue Präfect, der sich immer der besten Form bedient und auf den uneigennützigen Ehrenmann hinausspielt, sich durch Frau Fourchambault von allen Verhältnissen auf das Genaueste unterrichten läßt, wie er unter dem Scheine des äußersten Taktes die gröbsten Taktlosigkeiten begeht und unter dem Deckmantel der Discretion die indiscretesten Fragen stellt — das muß man eben lesen oder hören, die Nacherzählung würde das Original zur Unkenntlichkeit abschwächen. Der Act schließt damit, daß Frau Fourchambault ihrem Manne erklärt, sie habe die Bewerbung des Präfecten angenommen, und er möge nun sehen, wie er mit diesem fertig werde.

Der zweite Act, der in der mit spartanischer Einfachheit eingerichteten Wohnstube Bernards spielt, wird wiederum durch eine recht gewagte Scene eröffnet. Zwischen Bernard und seiner Mutter besteht ein intimes inniges Verhältniß voll Hingebung auf der einen, voll kindlichen Respectes auf der andern Seite. Hier ist der Respekt vor Allem geboten, denn Frau Bernard ist unverheirathet. Es wirkt wiederum peinlich auf uns, daß der Sohn mit seiner Mutter von deren Fehltritt spricht; und wenn die Ausdrücke auch der zärtlichsten und ehrerbietigsten Art sind, der Inhalt berührt uns über alle Maßen unbehaglich. Bernard kennt seinen Vater nicht. Seine Mutter will ihm den Namen erst nennen, nachdem ihr Sohn ihr gelobt, daß er ihm Verzeihung schenkt. Bernards Vater ist nach der Versicherung der Frau Bernard nur ein schwacher, aber kein schlechter Mensch gewesen. Er hat sie geliebt, er hat sie auch heirathen wollen; aber der Vater des Verführers hat dem jungen Mann gegenüber die Mutter verdächtigt, und der junge Mann hat die Verdächtigung geglaubt. Augier sagt da sehr schön:

„Die erste Strafe, die das gefallene Weib trifft, ist die, daß es dem Manne, durch den es gefallen ist, selbst ver-

dächtig wird. Und weshalb sollte es auch ihm treuer sein als der Ehre?"

Inzwischen ist am Platze eine Panik ausgebrochen. Ein großes Bankhaus hat seine Zahlungen eingestellt; fast alle größeren Häuser von Havre sind in Mitleidenschaft gezogen, am stärksten das Haus Fourchambault, das wahrscheinlich in die Katastrophe mit hineingezogen werden wird.

„Das Haus Fourchambault," ruft Frau Bernard erstaunt aus, „das so solide erschien?"

„Es war dem Anschein nach," entgegnet der junge Bernard, „eben nur Façade."

Frau Bernard will ihren Sohn veranlassen, Herrn Fourchambault, der 240,000 Franken braucht, beizuspringen, aber Bernard, der ein guter Kaufmann ist, hat dazu gar keine Lust und opponirt seiner Mutter liebevoll aber ganz entschieden. Darauf enspinnt sich folgender kurzer, auf der Bühne sicherlich außerordentlich wirksamer Dialog:

Frau Bernard (sich in ihrer ganzen Höhe aufrichtend). „Es muß sein! Es ist mein Wille und deine Pflicht!"

Bernard (nach einer kurzen Pause). „Es ist mein Vater."

Frau Bernard. „Ja."

Es versteht sich, daß Bernard nun den Wunsch seiner Mutter erfüllt.

Der dritte Act spielt bei Fourchambault in der Stadt. Vergeblich hat er sich bemüht, die erforderlichen Summen herbeizuschaffen. Die einzige Person, die ihn retten kann, ist seine Frau, aber diese denkt weniger an die kaufmännische Ehre ihres Gatten als an die Erhaltung ihres Privatvermögens. Bernard intervenirt, bietet Fourchambault die erforderliche Summe, verlangt jedoch, weil er weiß, daß Herr Fourchambault vollständig unter dem Pantoffel seiner sehr kostspieligen Frau steht, und daß durch diese jeden Tag

das eben abgewendete Unglück von Neuem über das Haus kommen kann, als Compagnon in das Bankhaus aufgenommen zu werden.

Fourchambault gibt dazu mit Freuden seine Zustimmung und Bernard geht sofort energisch vor. Er beschneidet das Budget der gnädigen Frau, das 150,000 Franken jährlich verschlungen hatte, um drei Viertel. Frau Fourchambault ist empört, außer sich, aber der Mensch imponirt ihr wider Willen, und in ihrer äußersten Erregung ruft sie echt weiblich aus: „Dieser Bernard, dieser Plebejer, dieser ungehobelte Mensch, dieser . . . (ausdrucksvoll) das ist ein Mann, wie ich ihn hätte haben müssen!"

Mit diesem wirkungsvollen Worte schließt der Act.

Ein ganz prächtiger Auftritt eröffnet den vierten Aufzug, der wieder in der Villa zu Ingouville spielt. Die an Verschwendung gewöhnte Frau will sich nun in der That einschränken; sie hat, man verzeihe den banalen Ausdruck, die „Puschel" der Sparsamkeit bekommen. Wenn sie bisher über ihrem Stande gelebt hat, so verschmäht sie es jetzt, standesgemäß aufzutreten. Sie gefällt sich in der Rolle der Proletarierin. „Entbehrungen sollen künftig mein Luxus sein," sagt sie. „Auf mein Grabmal soll man schreiben: Sie ging nicht mehr aus und trug wollene Kleider." Der Mann faßt sich als wahrer Philosoph und bemerkt sehr gut: „Wenn sie nun einmal renommiren will, so ist es mir so lieber; es ist wenigstens ein billigeres Vergnügen."

In diesem Acte erklärt nun auch Leopold Marien seine Liebe; aber er ist ehrlich genug, auch nicht den leisesten Hoffnungsschimmer auf eine ernsthafte Verbindung in seinen gluthvollen Betheuerungen durchleuchten zu lassen. Er will sie eben blos verführen, er will sie zur Geliebten haben, aber durchaus nicht heirathen. Er fällt ihr zu Füßen und Marie sagt ihm: „Stehen Sie auf! — Sind Sie dumm, mein armer Leopold! Wir waren so gute Freunde!"

Ihr Entschluß, das Haus zu verlassen, ist nun gefaßt und sie acceptirt in einem englischen Hause eine Stellung als Gouvernante, die Bernard ihr verschafft hat.

Eine der reizendsten Scenen des Stückes ist die sich daran anschließende, in welcher dem allzu praktischen jungen Mädchen, dem Fräulein Blanche, von Bernard und Marie die Heirath mit dem albernen Gecken, dem jungen Rastiboulois, ausgeredet wird. Blanche beauftragt ihren Vater, mit der Mutter zu sprechen. Zitternd und zagend macht sich dieser an das schwere Werk. Dasselbe wird ihm indessen sehr erleichtert, denn Frau Fourchambault hat einen Brief vom Präfecten bekommen, in welchem dieser die Verlobung für aufgehoben erklärt.

Der wahre Grund ist natürlich in den zerrütteten Vermögensverhältnissen der Fourchambault zu suchen; als Vorwand aber wird die ungenügende moralische Qualification der Familie angegeben, die unter ihrem Dache ein junges Mädchen beherberge, Fräulein Marie Letellier, das mit dem Sohne der Familie, Leopold, ein unerlaubtes Verhältniß habe. Frau Fourchambault hat die unverzeihliche Unvorsichtigkeit begangen, den Präfecten zu dieser verleumderischen Auffassung gewissermaßen zu berechtigen. Marie entschließt sich, obwohl ihr Fourchambault begreiflich macht, wie sehr es sie compromittiren könnte, wenn sie in diesem Augenblicke das Haus verließe, dennoch dazu, die Stelle in der englischen Familie anzunehmen. Der Act schließt wiederum mit einer in dieser Concision schwer wiederzugebenden Wendung:

Madame Fourchambault. On dira que je vous ai chassée!

Marie. On se trompera! . . . c'est moi qui vous chasse . . . en sortant!

Der fünfte Act ist der im scenarischen Bau weitaus bedeutendste.

Bernard hört, daß Marie die Geliebte Leopolds sein soll; er muß es sogar glauben. Er trifft bei Beginn des Actes zweimal mit ihr zusammen, und er kommt nicht dazu, die Verleumdung zu durchschauen. Augier hat da durchaus nicht das gemeine Theatermißverständniß angewendet, das raffinirte Nichtverstehen; es geht Alles ganz einfach und ohne alle Bühnenschnurren zu; es ist unter den gegebenen Verhältnissen nicht anders möglich. Bernard beschließt, Leopold zu zwingen, das junge Mädchen zu heirathen. Der einzige Grund, der Leopold von den Heirathsgedanken abgeschreckt hat: die Armuth Mariens, soll hinfällig werden. Bernard wird Marie mit einer Mitgift von 300,000 Franken ausstatten. Der junge, edle Mensch gibt das Geld offenbar ebenso leicht aus, wie er es verdient haben soll.

In der Scene zwischen Leopold und Bernard, dem ehelichen und dem vorehelichen Sohne des alten Fourchambault der Hauptscene des ganzen Stückes, überfällt Bernard bei dem Gedanken an Leopolds Großvater, der Fourchambault verhindert hat, seine Mutter zu heirathen, unbändiger Zorn, und er beschimpft denselben auf's Aeußerste. Der Enkel Leopold wirft ihm darauf den Handschuh in's Gesicht. Bernard will auf ihn eindringen, besinnt sich aber, krampft die Hände zusammen und bringt mühsam die Worte hervor: „Sie können von Glück sagen, daß Sie mein Bruder sind!"

Mit äußerster Energie und großer Kunst ist die Umkehr von Augier bewerkstelligt: die Versöhnung der beiden Brüder, die ihren letzten Ausdruck in Leopolds Bitte um Verzeihung und in der kraftvollen Antwort Bernards: „Efface!" findet. Leopold bewirbt sich nun also um Mariens Hand — alles das geht Schlag auf Schlag in einem Prestissimo der Leidenschaft, aber ohne alle Ueberhastung — Marie antwortet: „Nein!"

„Aber Sie haben doch diesen Heirathsantrag mit Dankbarkeit acceptirt?" sagt Bernard im höchsten Erstaunen.

„Gewiß mit Dankbarkeit," entgegnet Marie; „weil dieser Antrag für mich die einzig mögliche Rechtfertigung in sich schloß: meine Zurückweisung. Denn wenn ich den Herrn nicht genug liebe, um ihn zu heirathen, wer wird dann wohl glauben, daß ich ihn genug geliebt haben könne, um zu fallen?"

Es versteht sich, daß Bernard zum Schluß als glücklicher Bräutigam Marie Letellier in seine Arme schließt.

Balzac.

Mercadet.

(Der Fürst des Schwindels.)

Charakterkomödie, eingerichtet von Albert Lindner.

— Februar 1877. —

Es gibt eine erhebliche Anzahl als deutsche Originaldichtungen bezeichneter Stücke, die sich unter gänzlicher Verschweigung des Namens ihres eigentlichen Verfassers viel intimer an ein französisches Vorbild anlehnen als dieser „Fürst des Schwindels", der sich mit einer unverdienten Bescheidenheit als eine einfache „Einrichtung" des Balzac'schen „Mercadet" ausgibt. In dem Lustspiel, das wir hier auf den Brettern des Residenztheaters gesehen haben, ist von Balzac wenig übrig geblieben, und Albert Lindner ist an demselben in einem Maße betheiligt, welches über das der Bearbeitung eigentlich weit hinausgeht. Er hat in der Scenenführung, in der Handlung, in der Zeichnung der Charaktere sehr erhebliche Veränderungen vorgenommen und sich vom Balzac'schen Dialoge nahezu vollständig emancipirt.

Die Haupttendenz der Lindner'schen Bearbeitung ist die, daß der deutsche Dichter die französische Komödie um einige Stufen herabgesetzt, sie des Anspruchs, eine derbe und unnachsichtige Satire der Zeit des Schwindels zu sein,

entkleidet und es sich hat genügen lassen, ein unterhaltendes, möglichst lustiges Stück zu schreiben, in welchem ein ruhe- und gewissenloser Geschäftsmann die Hauptrolle spielt. Ein „Fürst des Schwindels" ist der Lindner'sche „Mercadet" doch wohl aber ebensowenig wie der Balzac'sche; dazu fehlt dem Einen wie dem Andern die Weite des Gesichtskreises, die Kühnheit der Ideen, die Meisterschaft der Combination, mit einem Worte: das Großartige. Diese beiden Mercadets haben eigentlich recht bescheidene Verhältnisse; beide arbeiten mit relativ kleinlichen Mitteln, um ein relativ kleinliches Resultat herbeizuführen: um den Krach des unbedeutenden Hauses Mercadet zu stunden.

Die Geschäfte, von denen im Stück die Rede ist, sind im Vergleich zu den großen finanziellen Unternehmungen, an denen sich die wahren Fürsten des Schwindels betheiligt haben, die reine Bagatelle. Balzac hat daher auch einen einfacheren Titel für sein Stück gewählt, der mit der Einfachheit noch den Vorzug verbindet, nicht wie der Lindner'sche an einen Colportageroman zu erinnern, und sein Stück einfach: „Le faiseur" genannt; und da auch in unserer Börsensprache das vieldeutige Zeitwort „machen" in dem Sinn von „über's Ohr hauen," „beschwindeln" gebraucht wird — „Jemanden machen" — so würde die wortgetreue Uebersetzung des Titels: „Der Macher" vielleicht ganz glücklich gewählt gewesen sein.

Die Hauptverwickelung hat Lindner Balzac entlehnt.

Mercadet, der vor einigen Jahren von seinem Socius Godeau auf schmähliche Weise hintergangen worden ist, hat sich nur durch Geschäfte zweifelhaftester Art und durch künstlichen und ungesunden Credit auf der Oberfläche zu erhalten vermocht. Er steht beim Beginn des Stückes im Begriff zu versinken, als sich eine Combination darbietet, die ihn anscheinend aus allen Calamitäten zu retten verspricht: die Verheirathung seiner Tochter mit einem für reich geltenden

Grafen von Montallard, wie er bei Lindner heißt, Herr de la Brive, wie ihn Balzac nennt. Es braucht nicht gesagt zu werden, daß die üblichen Schwierigkeiten sich der sofortigen Verwirklichung dieses Planes von Mercadet entgegenstellen, daß die Tochter einen Anderen liebt, nämlich den Buchhalter Minard, der ein natürlicher Sohn jenes Godeau ist, welcher durch seine Veruntreuungen die Hauptschuld daran trägt, daß Mercadet ein Schwindler geworden ist.

In dem Augenblicke, als zwischen Mercadet und jenem reichen Aristokraten, den er zu seinem Schwiegersohn erkoren, die bevorstehende Verbindung mit Julie Mercadet festgemacht werden soll, kommt heraus, daß dieser geträumte Schwiegersohn ein durch und durch verschuldeter Mensch ist, der aus demselben Grunde, aus welchem Mercadet seine Tochter verheirathet, diese Ehe eingehen will: nämlich um sich aus den Geldverlegenheiten zu befreien.

Die Scene, in der die Beiden, die sich gegenseitig für reich gehalten haben, die Maske fallen lassen, sich durchschauen und in ihres Nichts durchbohrendem Gefühle halb verdrießlich, halb scherzhaft die projectirte Verbindung rückgängig machen, ist die beste des Stückes, ist eigentlich die einzige wirklich gute; aber sie ist eben so gut, daß man, wenn man auch etwas lange darauf warten muß, doch nicht seine Zeit als verloren bereut.

Was nun in den beiden Dramen noch folgt, in dem französischen wie in dem deutschen, ist nicht sehr erheblich. Die Lösung im Original ist nahezu läppisch, und die schlechten letzten Acte sind daran schuld gewesen, daß das Balzac'sche Stück, das so bedeutend anhebt und einige so vorzügliche Momente, scharf durchgedachte, treu beobachtete Charaktere und unzählige epigrammatische geistvolle Wendungen im Dialoge aufweist, sich dennoch niemals auf der französischen Bühne hat einbürgern können. Balzac hat das trivialste Mittel nicht gescheut, um die Handlung zu Ende zu bringen;

er läßt Godeau reumüthig aus Indien mit einem kolossalen Vermögen zurückkommen, ihn Mercadets Schulden bezahlen und Mercadet wird nun voraussichtlich ein ganz anständiger, ruhiger Mann werden, während Julie den Buchhalter, der von seinem Vater Godeau adoptirt wird, heirathet.

Ganz so schlimm hat es Lindner nicht gemacht; aber viel besser ist seine Lösung auch nicht geworden.

Anstatt des leibhaftigen Godeau kommt ein Brief von einem sehr entlegenen Notar, der meldet, daß Godeau gestorben ist, und seinen Sohn, den Buchhalter, zum Universalerben seines unermeßlichen Vermögens eingesetzt hat; worauf also besagter Buchhalter Mercadets Schulden bezahlt und dessen neue Existenz begründet.

Die Hauptscene, auf die ich schon vorhin hinwies, die Auseinandersetzung zwischen den beiden Schwindlern, ist — und das ist das Hauptverdienst des reich begabten dramatischen Dichters Albert Lindner — in der deutschen Nachbildung viel drastischer und bühnengerechter als im französischen Original. Bei Balzac erfährt Mercadet den wahren Vermögenszustand seines präsumtiven Schwiegersohns in dem Augenblick, da der Ehecontract abgeschlossen werden soll, und ist also vollständig vorbereitet; bei Lindner aber ist — ungleich bühnengerechter — Mercadet während der Verhandlungen selbst noch vollkommen im Unklaren über den wahren Vermögenszustand seines Eidams, und erst in Folge einer zufälligen Aeußerung des Grafen, deren Tragweite dieser gar nicht ahnen kann, durchschaut Mercadet den leidigen Sachverhalt. Dadurch gewinnt die Situation an Lebendigkeit und komischer Wirkung; und es ist zu beklagen, daß eine so vorzügliche dramatische Scene in einem sonst ziemlich reizlosen Stücke begraben wird.

Im Uebrigen hat Lindner manche Aenderung vorgenommen, deren Zweckmäßigkeit nicht recht einleuchtet. Aus einigen der von Balzac mit großer Schärfe gezeichneten und sehr interessanten Charaktere hat der deutsche Bearbeiter alles

individuelle Leben herausgenommen und sie, um Mercadet zu heben, derart herabgedrückt, daß sie fast ganz verschwinden. Frau Mercadet, Fräulein Julie Mercadet und der Buchhalter sind in dem deutschen Stücke recht herzlich nichtssagend. Die Frau ist einfach sentimental, das Mädchen hat die übliche jugendliche Naivetät der für dieses Fach engagirten Schauspielerinnen, und der Buchhalter flößt gar kein Interesse ein. Obgleich die Galanterie nicht die Specialität zu sein pflegt, durch welche wir uns den Franzosen gegenüber hervorthun, so hat Albert Lindner diesmal in Liebenswürdigkeit und Verbindlichkeit den Damen gegenüber dem starren und lieblosen Balzac den Rang entschieden abgelaufen.

Albert Lindner hat, um Frau Mercadet erheblich verjüngen zu können, sie ohne eine andere nachweisbare Nöthigung zu dessen zweiter Frau gemacht und hat ferner Julien mit allem Liebreiz der Jugend ausgestattet.

Wie anders bei Balzac, wie vortrefflich ist da die vierzigjährige Frau Mercadet, die sehr wohl weiß, daß die Summen, über die sie für ihren Putz, für ihren Aufwand, für die Besuche im Theater, die Fahrten durch das Gehölz verausgabt, nicht aus lauteren Quellen fließen und die dennoch eine geraume Zeit lang ein Auge zudrückt, um die ihr liebgewordenen Vergnügungen, die den Credit ihres Mannes heben, nicht entbehren zu müssen, die gar nichts dagegen einzuwenden hat, daß ihr Mann ihr einen Courmacher, der ihm geschäftlich nützlich ist, zusendet, — die richtige Französin, die die Meinung ihres Mannes über die Verheirathung ihrer Tochter mit einem reichen Manne vollkommen theilt, diese nützliche Verbindung mit der Autorität der Mutter zu fördern sucht und für das, was man etwa Herzensregungen der Tochter nennen könnte, nicht das mindeste Verständniß besitzt.

Und wie innig und wahr ist das häßliche Mädchen, ist die Balzac'sche Julie, die sich ihrer Häßlichkeit bewußt ist,

und sich darüber grämt und härmt, die dem jungen Menschen, dem Buchhalter, den sie über Alles liebt, nachzufühlen vermag, daß er sich von ihr, der Armen und Häßlichen abwendet. Der Monolog der reifen und überlegenen Julie, welche den zweiten Act bei Balzac beschließt: „O Schönheit, unvergleichliches Vorrecht, das einzige, das man nicht erwerben kann, und das doch nur eine Chimäre ist, nur ein leeres Versprechen — ja Du fehlst mir!"— dieser Monolog des armen und erbitterten Mädchens gehört zu den guten Seiten, die Balzac geschrieben hat. Alles das hat Lindner einfach beseitigt; die Lindner'sche Julie ist ein Fräulein, wie man deren eines in jedem rechtschaffenen Stücke zu sehen bekommt.

Ebenso hat Lindner aus der geistigen Physiognomie des Buchhalters einen zwar nicht schönen, aber unendlich charakteristischen Zug getilgt. Bei ihm bleibt der Buchhalter treu und standhaft in seiner Liebe, auch als er erfährt, daß Julie gar kein Vermögen besitzt, er ist der übliche amoroso; bei Balzac aber berührt ihn diese plötzliche Offenbarung äußerst unangenehm und macht ihn geradezu stutzig. In der französischen Komödie hat Mercadet auch das volle Uebergewicht über den Liebhaber. Der Vater kann dem jugendlichen Menschen, der noch nicht sein Auskommen hat, mit vollem Rechte sagen: „Sie junger Mann haben den Frieden meiner Familie gestört, Sie haben meiner Tochter überspannte Ideen von Liebe in den Kopf gesetzt, die ihr das Glück erschweren; Julie ist einige Monate älter als Sie, Ihre falsche Liebe mußte für meine Tochter etwas Verführerisches haben, dem kein Mädchen in ihrer Lage widersteht."

Der Buchhalter muß dazu schweigen, denn Mercadet hat Recht, und als der junge Mann seinen Gedanken allein überlassen bleibt, muß er sich sagen: „Ich habe 1800 Francs Gehalt, ich habe nicht genug, um allein davon zu leben, was soll aus Dreien werden? Da ist sie! Sie kommt mir jetzt ganz verändert vor; ich hatte mich so daran gewöhnt, sie aus

dem Gesichtspunkt von 300,000 Frcs. Mitgift zu betrachten.“ Es ist nicht schön von dem jungen Mann, zugegeben; aber wie wahr! Es ist ein echter Balzac'scher Zug, mitleidlos, verstimmend, häßlich und richtig. Nimmt man aber einmal einen Balzac'schen Stoff und setzt man den Namen dieses grausamsten Dichters auf den Zettel, dann darf man ihm auch seine Eigenthümlichkeiten nicht nehmen, selbst wenn sie unliebsam berühren sollten.

Das Lindner'sche Stück hat von der dichterischen Eigenart Balzacs fast gar nichts beibehalten.

Alle die epigrammatisch zerfleischenden und zerfetzenden Spitzen des Dialogs sind abgestumpft und unschädlich gemacht; aus gährendem Drachengift ist die Milch der frommen Denkart geworden. So wie die Sache jetzt bei Lindner ist, wirkt sie ja viel vergnüglicher, das ist wahr; aber weshalb sich Lindner so viel witzige Einzelheiten des Dialogs hat entgehen lassen, die nicht einmal verletzend sind, ist schwer zu sagen.

Wenn einer der Gläubiger von Mercadet sagt: „Er lügt wie ein Prospectus einer Actiengesellschaft“, so ist das auch heute noch witzig; und wenn von dem Bankerott die Definition gegeben wird: „Der Bankerott ist eine Art unwissentlichen Diebstahls, den das Gesetz gestattet, aber durch Formalitäten erschwert,“ so sollte man ein so vortreffliches Bonmot nicht einfach bei Seite werfen. Ebenso würde der Ausruf eines Gläubigers noch heute seine Wirkung nicht verfehlen: „Mercadet ist ein entzückender Mensch; er hat noch nie Jemandem etwas zu Leid gethan — außer seinen Actionären!“

Benutzt Lindner aber einmal den Balzac'schen Dialog, so erscheint mir seine Verwerthung und Uebertragung bisweilen nicht ganz stichhaltig. Für das Balzac'sche: „J'entends sonner le glas de la faillite“, habe ich, wenn ich recht verstanden, folgende bedenkliche Uebersetzung gehört:

„Deine Zunge läutet die Todtenglocke des Bankerottes." Eine läutende Zunge! — Lindner hat sehr recht daran gethan, einige Geschmacklosigkeiten, wie z. B. die Verkleidungsscene, die selbst durch Balzacs vorbereitende Entschuldigung nicht besser wird, zu beseitigen. Man merkt überhaupt dem ganzen Stücke an, daß ein bühnenkundiger und begabter Dramatiker die Hand im Spiele gehabt hat.

Das Balzac'sche Stück, das vor etwa 40 Jahren geschrieben worden ist, hat natürlich eine ganze Reihe von Uebersetzungen in's Deutsche und von deutschen Bearbeitungen erfahren. Die Bearbeitung von Hahn: „Ein Tag aus dem Leben eines Börsenspeculanten", ist schon 25 Jahre alt, neuerdings hat auch Fresenius das Balzac'sche Stück für unser Repertoire zu gewinnen versucht. Aber das Lustspiel wird auf der deutschen Bühne ebenso schwer festen Fuß fassen, wie in Frankreich.

Die Balzac'sche Dichtung ist freilich sehr interessant und verlockend, aber ein gutes Stück wird sich kaum daraus machen lassen. Man kann solche Typen, die fix und fertig sind, unter Umständen sehr wirksam einführen, aber wenn man sie an ihren Fehlern nicht gleichsam strafen, sie nicht zu Grunde richten will, so weiß man auf der Bühne nicht, was man mit ihnen anfangen soll. Es gibt da keinen versöhnenden und ästhetisch richtigen Abschluß; und wie beim Molière'schen „Geizigen", wie beim „Misanthrop", so bleibt auch bei „Mercadet", wenn der Vorhang zum letzten Mal gefallen ist, ein Gefühl der Verstimmung zurück, weil man weiß, daß der Geizige morgen noch eben so knauserig und knickerig sein wird, wie er uns heute gezeigt wurde, daß der Menschenfeind erbittert und unversöhnlich, daß Mercadet unzuverlässig und schwindlerisch bleibt.

Alexander Dumas der Jüngere.

I.

„Die Danischeff."

Von „Peter Nevsky".

— April 1876. —

Am Wallnertheater steht seit einiger Zeit das neue internationale Schauspiel „Die Danischeff" auf dem Repertoire. Als Autor nennt sich ein Herr Peter Nevsky. Der Schleier dieses Pseudonyms ist noch nicht gelüftet worden. Französische Blätter haben seiner Zeit erzählt, daß Alexander Dumas der Jüngere eines Tages den Besuch eines vornehmen Russen empfangen, der ihm das Project zu einem Stücke oder ein unfertiges Stück mitgetheilt und ihn ersucht habe, sich dafür zu interessiren. Dumas habe an der sehr bühnenwidrigen, aber talentvollen Arbeit innigen Antheil genommen und dem Verfasser verschiedene Rathschläge ertheilt; dieser sei denn auch nach einiger Zeit wieder bei dem französischen Dichter erschienen und habe diesmal ein sehr effectvolles, gut gearbeitetes Stück vorgelegt, das nur noch einer sorgsamen Retouche bedurft hätte, um zur Aufführung reif zu sein. Dieser Arbeit habe sich Dumas mit großer Liebe zur Sache unterzogen; er selbst habe, da der Autor, oder Hauptmitarbeiter, alle möglichen Gründe für sein Incognito

geltend gemacht, das Stück unter seine Fittige genommen und es dem Odéon-Théâtre eingereicht.

Ob sich die Sachen so verhalten, wie sie hier nacherzählt worden sind, oder ob es sich nur um eine geschickte Speculation auf die Freude des Publicums am Geheimnißvollen gehandelt hat — das läßt sich schwer feststellen. Daß sich irgend Jemand, der die russischen Verhältnisse sehr genau kennt, an der Arbeit stark betheiligt hat, ist indessen nicht zu bezweifeln. Es weht eine fremdartige Luft in diesem Stücke. Es riecht nach Juchten. Die Sitten und Gebräuche, die uns hier vorgeführt werden, wirken befremdend auf uns, und wir haben keine rechte Fühlung mit den handelnden Personen. Aber gerade diese Fremdartigkeit fesselt uns, und die zwar sonderbare, aber geschickt erfundene Handlung erregt unser Interesse. Es ist ein gutes Theaterstück.

Die schwächste Seite des Schauspiels ist die Tendenz, und dies ist um so störender, als diese Tendenz mit schroffer Absichtlichkeit in den Vordergrund gerückt worden ist.

Das Drama ist eine scharfe Polemik gegen die Leibeigenschaft.

Da diese abscheuliche Einrichtung aber seit 15 Jahren aufgehoben ist, so kommt zu dem Eindruck des Fremdartigen, den die Dichtung hervorruft, noch der des Veralteten. Spitzer schrieb in seinen „Wiener Spaziergängen" vor einigen Jahren: „Ein Dichter, der den Zuschauer dort kratzen will, wo es ihn gerade juckt, muß in unserer schnellen Zeit flink sein, und den Zuschauer nicht dort kratzen, wo es ihn vor so und so viel Jahren gejuckt hat." Ganz dasselbe läßt sich von den Verfassern der „Danischeff" sagen. Ihr Stück, das zu Ende der Fünfziger Jahre einen tiefen Eindruck hervorzurufen geeignet gewesen wäre, kommt jetzt etwas zu spät; es ist wie „Onkel Toms Hütte" im Jahre 1875. Da die Personen, die die Moden unserer Tage tragen und unsere modernste Sprache sprechen, beständig von Dingen erregt werden, die

heutzutage selbst in Rußland unmöglich wären, so wirkt die ganze Geschichte wie ein Anachronismus.

Die Handlung ist bald erzählt. Die Gräfin Danischeff, der nichts auf der Welt am Herzen liegt, als ihr Sohn und der Glanz ihres Namens, hat, wie alljährlich, auch heuer beschlossen, einige Heirathen unter ihren Leibeigenen anzuordnen. Sie bekümmert sich dabei wenig um die Neigung der Betreffenden und so kommt es, daß sie diesmal zwei Ehen anbefiehlt, durch welche die vier Betheiligten unglücklich werden. Die Bitten des Intendanten, ihren Befehl zu modificiren, lassen sie ungerührt. Sie will, daß es bei dem einmal Verordneten bewende, erkundigt sich in demselben Athem nach den neuesten Vorgängen im Gestüt und freut sich, daß ein Füllen geworfen ist. Leibeigene und Bestien — der Unterschied ist ja nicht groß. Aber weit mehr als Versorgung der Leibeigenen und Thierbestand bekümmert die Gräfin die Frage, ob ihr Sohn den erbetenen Nachurlaub erhalten, oder ob er genöthigt sein wird, an demselben Tage zu seiner Garnison nach Moskau zurückzukehren. Das erwartete Schreiben trifft ein, Wladimir muß sofort das Gut seiner Mutter verlassen und sich zu seinem Regimente nach Moskau begeben. Vor seiner Abreise macht er seiner Mutter eine Mittheilung, die diese auf's Tiefste erschüttert. Wladimir, ein Danischeff, hat sich soweit vergessen können, sich allen Ernstes in eine freigelassene Leibeigene zu verlieben! Und nicht nur das; er hat sogar beschlossen, Anna Iwanowna zu heirathen. Anna ist allerdings ein blühendes, schönes, edles und kluges Mädchen. Die alte Gräfin hat das Kind aus der Mitte der Leibeignen herausgenommen und zu sich emporgehoben, Anna hat eine vortreffliche Erziehung erhalten und bisher, so lange es nicht störend war, als zum Hausstande, beinahe zur Familie gehörig betrachtet werden können. Aber was hat das Alles zu bedeuten? Sie ist in der Knechtschaft geboren, sie ist aus niedrigster Herkunft und die Verbindung

dieses Mädchens mit einem Danischeff muß der alten Aristokratin als die größte der denkbaren Ungeheuerlichkeiten erscheinen. Sie beschwört ihren Sohn, von dem Gedanken abzulassen, sie fleht, sie droht; alles vergeblich, Wladimir bleibt unerschütterlich. Um das Unglück zu verhüten, ersinnt die Gräfin eine List. Sie schließt einen Pact mit ihrem Sohne, der darauf hinausgeht, daß Wladimir die Hochzeit mit Anna wenigstens um ein Jahr verschiebe. Während dieses einen Jahres soll er in Moskau alle Vergnügungen, die sich dem jungen hocharistokratischen Offizier darbieten werden, mitmachen. Er soll die glänzenden Gesellschaften besuchen, er soll namentlich die schöne Prinzessin Lydia so oft wie möglich sehen. Wenn er nach Ablauf des Jahres noch immer bei dem unfaßbaren Gedanken, Anna zu heirathen, beharrt, — nun dann will sie in Gottes Namen ihre Zustimmung geben. Wladimir geht auf das Anerbieten ein, sobald er indessen abgereist ist, ruft die Gräfin ihren ganzen Hausstand zusammen und befiehlt ihrem Hauscaplan, ungesäumt den Kutscher Osip mit Anna zu vermählen, als Hochzeitsgeschenk bietet sie dem Kutscher die Freiheit. Vergeblich wirft sich Anna, die der Schlag wie der Blitz trifft, zu den Füßen der Unerbittlichen. Die Heirath wird vollzogen. Damit schließt der erste, effectvolle Act.

Im zweiten Act geschieht wenig. Die Handlung spielt in den Salons der Prinzessin Lydia in Moskau. Wladimir hat allen verführerischen Reizen der hohen Dame widerstanden und seiner Braut die Treue bewahrt. Als er erfährt, daß Anna verheirathet ist, bricht er in wilden Zorn aus und verläßt alsbald Moskau, um auf sein Gut zurückzukehren. Er will an Ort und Stelle sein. Was er beginnen soll, weiß er selbst noch nicht. Um für die Dürftigkeit des Inhalts dieses zweiten Actes einen Ersatz zu schaffen, haben die Verfasser den Dialog möglichst geistvoll zu machen gesucht. Es tritt in den Salons ein französischer Attaché auf, der

weiter keinen Zweck hat, als eben geistreich zu sein. Er sagt auch einige ganz hübsche und witzige Dinge, aber daneben sind auch viele andere, die lediglich anspruchsvoll und süffisant sind. Eine Art von Parabel, die er zum Besten gibt, und die in Frankreich mit demonstrativem Enthusiasmus begrüßt wurde, ist bei uns natürlich ganz verpufft. Der Attaché erzählt, wie er auf der Jagd von einem Bären überfallen worden sei, und wie ihn ein junger Russe aus der Todesgefahr erlöst habe. Das Pariser Publicum hat darin eine politische Anspielung erblickt. Der Bär, der den Franzosen mit seiner Tatze zu zerschmettern droht, ist unser „Lieb-Vaterland", das durch die russisch-französische Alliance unschädlich gemacht werden wird. Da wir nicht das Bedürfniß fühlen, uns durch eine Parabel zu trösten, so haben wir uns auch gar nicht die Mühe gegeben, sie zu verstehen.

Der dritte Act spielt in der Hütte des Kutschers Osip, der nun mit Anna verheirathet ist. Aus dem zärtlichen poetischen Verhältniß, das zwischen beiden besteht, erkennt man sofort, daß irgend welche Dinge geschehen oder unterlassen sein müssen, welche den Respect Annas für den edeln Kutscher hervorzurufen geeignet gewesen sind. Sehr amüsant ist die Ehe, wenn man nach den Proben schließen darf, die uns vorgeführt werden, jedenfalls nicht gewesen. Das sentimentale Paar vertreibt sich die Zeit mit Absingen von russischen Volksliedern und Erzählen von sehr langen Geschichten. Im Uebrigen erklärt Osip seinem Herrn, der mit der Knute bewaffnet in die Hütte dringt, daß er mit Anna wie ein guter Bruder mit der guten Schwester gelebt, daß er „Mademoiselle Anna, sa femme" seinem guten Herrn „so reinlich und so Zweifels ohne", wie der Barde Wantrup singt, bewahrt habe. Osip erscheint uns um so bewunderungswürdiger, als er Anna leidenschaftlich liebt. Das Beste, was sich über diese heikle Frage sagen läßt, hat Joseph Oppenheim in seiner witzigen Parodie der „Danischeff" in der „Neuen

Freien Presse" gesagt. Die Gräfin Danischeff hat, ob so standhafter Liebe und so treuer Ergebenheit ihren Widerstand aufgegeben. Die Braut ist da, der Bräutigam ist da, die Mutter ist einverstanden; störend ist nur noch Osip, der sich zu guter Stunde dadurch aus dem Wege räumt, daß er in ein Kloster geht — ich hätte beinahe gesagt: den Schleier nimmt.

Das eigenthümliche Stück hat neben den Fehlern, die in die Augen springen, große Vorzüge. Es ist interessant, namentlich der dritte Act ist von bedeutender dramatischer Wirkung. Seiner ganzen Anlage nach hätte das Stück wohl tragisch endigen müssen; die durch die außerordentliche Entsagung Osips herbeigeführte versöhnliche Lösung — sie mag nach russischen Institutionen möglich sein, auf uns aber macht sie den Eindruck des Gewaltsamen.

Alexander Dumas der Jüngere.

II.

L'étrangère.

(Die Fremde.)

Schauspiel in fünf Aufzügen.

— October 1876. —

Mauriceau, der vor 25 Jahren als Ladendiener in einem kleinen Manufactur- und Schnittwarengeschäft des Faubourg St. Denis seine Laufbahn begonnen, hat die Tochter seines früheren Principals geheirathet und mit ihr das Geschäft erworben, welchem er durch seine geschäftliche Gewandtheit mit der Zeit eine ungewöhnliche Ausdehnung und Bedeutung gegeben hat. Als er vor etwa 2 Jahren sich von den Geschäften zurückgezogen, hat er über ein Vermögen von ungefähr 10 Millionen Francs zu verfügen. Seine Frau ist längst gestorben, und seine einzige Erbin ist seine Tochter Katharina. Der steinreich gewordene Krämer hat den üblichen Ehrgeiz, seiner Tochter einen der ältesten und besten Namen des Landes zu geben. Nun hat Katharina allerdings als junges Mädchen eine innige Zuneigung zu einem jungen Manne empfunden, und just zur Zeit, als ihr Vater daran denkt, sie mit dem Sprossen einer alten aristokratischen Familie zu verheirathen, hat sie für den Sohn ihrer früheren Erzieherin, einen jungen talentvollen Ingenieur,

Namens Gerard, ein sehr lebhaftes Interesse gewonnen; aber Mauriceau hat diesem Herrn Gerard klar gemacht, daß er nie und nimmer seine Zustimmung zu der Verbindung seiner Tochter mit einem jungen Manne ohne Vermögen, ohne Stellung und ohne Namen geben werde, und der zartfühlende Gerard hat das auch begriffen und sich zurückgezogen.

Mauriceau hat den Schwiegersohn, wie er ihn sich wünscht, bald gefunden. Er ist ja vernünftig genug gewesen, sich zu sagen, daß eine Verheirathung, wie er sie geplant, immer einen Haken haben und daß der Aristokrat, der sich herbeiließe, der Tochter eines früheren Ladenherrn seinen Namen zu geben, nicht ganz „reinlich und zweifelsohne" sein würde. Im Salon einer fremden Dame, die sich seit Kurzem in Paris niedergelassen hat, und durch ihre Schönheit, ihre Jugend, den Luxus, den sie entfaltet und die auffällige Unabhängigkeit ihrer Sitten viel von sich reden macht — im Salon der Mrs. Clarkson ist ihm so ein Herr vorgestellt worden, der die einzige unerläßliche Bedingung, die er an einen Schwiegersohn stellt, erfüllt: der einen alten, klangvollen Namen führt, der Herzog von Septmonts. Dieser Herzog ist ein heruntergekommener Mensch, der sich äußerlich allerdings alle Formen der besten Gesellschaft, der er von Geburt angehört, bewahrt hat. Septmonts hat sein Vermögen verspielt und verpraßt; er ist gänzlich verschuldet. Er steht im Begriff, aus seinen gesellschaftlichen Kreisen ausgeschlossen und aus dem Club, dem er angehört, wegen unbezahlter Spielschulden ausballotirt zu werden, als Mauriceau mit dem Antrage, aus ihm seinen Schwiegersohn zu machen, an ihn herantritt. Der Herzog, dem sich durch die Verheirathung mit dem reichen Mädchen die günstige Gelegenheit darbietet, seine durchaus erschütterte Position wieder zu befestigen, besinnt sich nicht lange; und die unerfahrene Katharina, durch das Verhalten des Herrn Gerard, der sich so leicht von ihr

hatte trennen können, tief verletzt, ist just in der Stimmung, den ersten besten Gemahl aus den Händen ihres Vaters zu nehmen; also auch auf dieser Seite sind keine besonderen Schwierigkeiten zu überwinden.

Unter solchen Bedingungen ist die seltsame Ehe zwischen Katharina Mauriceau und dem Herzog von Septmonts geschlossen worden.

Der Herzog hat es nicht einmal für nöthig gehalten, seiner jungen und schönen Frau etwas vorzulügen. Vom ersten Tage der Ehe an hat er sie vernachlässigt und sein wüstes Junggesellenleben mit den Mitteln, die er von seinem Schwiegervater empfangen, fortgesetzt. Er trifft mit seiner Frau selten und nur gelegentlich zusammen und hat das schon aus den Zeiten vor der Ehe datirende intime Verhältniß mit Mrs. Clarkson, die er täglich besucht und als deren Geliebter er allgemein gilt, auch nach der Ehe aufrecht erhalten.

Bei einem Wohlthätigkeitsfeste, das im Palais der Herzogin und unter deren Protectorate arrangirt worden ist, treffen die beiden Damen zusammen und zwar unter sehr eigenthümlichen Bedingungen. Mrs. Clarkson, die bisher nur die Herren aus der besten Pariser Gesellschaft empfangen, aber den Umgang mit den Damen in auffälliger Weise gemieden, die bis dahin auch nicht ein einziges Mal den Versuch gemacht hat, in eine aristokratische Familie einzudringen, übersendet der Herzogin, welche sich mit ihren näheren Verwandten und Freunden aus dem Festtrubel in ihre Privatgemächer zurückgezogen hat, eine Karte mit folgender Aufschrift: „Mrs. Clarkson erbittet von der Frau Herzogin von Septmonts die Ehre, von ihr heut Abend empfangen zu werden und in der Gesellschaft von Freunden, die sie zu ihren vertrautesten zählt, eine Tasse Thee einnehmen zu dürfen. Da Mrs. Clarkson der Frau Herzogin unbekannt ist, so wird sie diese Tasse Thee mit 25,000 Franken

für die Armen zahlen, zu deren Gunsten dieses Fest gegeben wird.“

Katharina erwidert darauf ebenfalls schriftlich, daß sie bereit sei, Mrs. Clarkson zu empfangen, wenn sich unter den Verwandten und Freunden der Herzogin ein Mann finden lasse, der Mrs. Clarkson den Arm bieten werde, um sie vorzustellen.

Die Anfrage der Mrs. Clarkson und ihren Bescheid darauf verliest Katharina in der Gesellschaft ihrer Vertrauten und knüpft daran die Frage, ob sich ein Herr dazu hergeben wolle, Mrs. Clarkson diesen Dienst zu erweisen. Es entsteht eine peinliche Stille. Da tritt der Herzog hervor und sagt, daß er Herrn Mauriceau, dem Vater der Herzogin, der Mrs. Clarkson genau kenne, den Vortritt habe lassen wollen; daß aber nun, da dieser auf die Ehre verzichte, die beiden Damen mit einander bekannt zu machen, er selbst sich das Vergnügen bereiten werde, Mrs. Clarkson einzuführen. Am Arme des Herzogs erscheint denn also auch „die Fremde“ im Salon, und Katharina reicht ihr eine Tasse Thee. Sie verweilt nur wenige Augenblicke in dieser Gesellschaft, zeigt eine bemerkenswerthe Sicherheit in ihrem Auftreten und verabschiedet sich darauf von der Herzogin mit den Worten, es würde sie freuen, die Herzogin bei sich zu empfangen; sie würden mit einander von Herrn Gerard plaudern können. Sobald Mrs. Clarkson den Salon verläßt, ruft die Herzogin aus: „Jetzt öffnet alle Thüren, der Eintritt ist jetzt Jedermann gestattet.“ Damit schließt der erste Act.

Jenem Wohlthätigkeitsfeste hat auch Gerard beigewohnt, der sich inzwischen eine schöne Position gemacht hat. Katharina hat ihn im Gespräch mit Mrs. Clarkson im Garten erblickt. „Die Fremde“ hat vor Jahren Gelegenheit gehabt, dem jungen Ingenieur einen wesentlichen Dienst zu erweisen, und dieser hat es daher mit Freuden begrüßt, seinerseits Mrs. Clarkson jetzt dienlich sein zu können; er hat nämlich für

Herrn Clarkson, der in Amerika einem großen Geschäfte vorsteht und sich augenblicklich auf einer Geschäftsreise in Europa befindet, eine Arbeit geliefert, die diesem einen namhaften Gewinn verspricht. Von all diesen Vorgängen hat Katharina keine Ahnung. Als sie zum ersten Mal nach ihrer Vermählung bei dem Feste Gerard in der Gesellschaft der Fremden wieder erblickt, empfindet sie eine namenlose Eifersucht; und die Worte, die ihr Mrs. Clarkson beim Abschiede zugeraunt hat, klingen ihr wie herausfordernder Hohn. Sie haßt diese „Fremde" aus tiefster Seele; sie weiß, daß in ihrem Salon der Ehecontract zu Stande gekommen ist, der sie so unglücklich macht; sie weiß, daß der Herzog dort täglich ein- und ausgeht und daß ganz Paris ihn für den Geliebten der Mrs. Clarkson hält. Um das Maß voll zu machen, steht nun noch der einzige Mensch, den sie liebt, steht Gerard in nahen Beziehungen zu dieser Dame! Als der Herzog von ihr fordern läßt, daß sie Mrs. Clarkson einen Gegenbesuch mache, weigert sie sich entschieden, selbst auf die Gefahr hin, ein ernsthaftes Zerwürfniß mit ihrem Manne herbeizuführen. Indessen ändert sie bald ihre Meinung. Gerard besucht sie; er unterrichtet sie über den vollständig harmlosen Charakter seines Verkehrs mit Mrs. Clarkson, und aus der Unterredung entnimmt sie die Gewißheit, daß sie noch immer von Gerard geliebt wird. Dieser räth ihr denn auch, ruhig zu Mrs. Clarkson zu gehen, um allen Scandal zu vermeiden. Als der Herzog, der jetzt erst die Bekanntschaft des Herrn Gerard macht, Katharina fragt, ob sie seinen Wunsch erfüllen werde, antwortet sie: „Ja". Dem Herzog kommt diese Bereitwilligkeit doch etwas merkwürdig vor; er sagt: „Herr Gerard, dieser Jugendfreund, geht, sobald ich komme; und nachdem sie mit ihm gesprochen, thut sie, was ich will? Wer da nicht merken sollte, daß etwas dahinter steckt, müßte sehr blind sein! Wir werden ja sehen!" — Das ist der Schluß des zweiten Aufzuges.

Der dritte Act spielt bei Mrs. Clarkson. Wir machen die Bekanntschaft des Herrn Clarkson, der eben in Paris angekommen ist, und werden über das wiederum sehr eigenthümliche Verhältniß, das zwischen den beiden Ehegatten besteht, aufgeklärt. Mrs. Clarkson ist von ihrem Manne geschieden; aber zwischen Beiden besteht ein freundschaftlicher, beinahe herzlicher Verkehr. Mrs. Clarkson hat ihr beträchtliches Vermögen in das Geschäft ihres früheren Mannes gesteckt und die geschiedenen Ehegatten sind jetzt Compagnons. Clarkson ist ein ziemlich roher und derber, aber durchaus anständiger Mensch; er ist lange Zeit Goldgräber gewesen, hat in den Indianerstaaten eine Ansiedelung gegründet, so und so viel Leute mit dem Revolver niedergeschossen oder an den Bäumen aufgeknüpft, aber sich trotz alledem eine reine, edle Seele bewahrt. Es ist der Amerikaner — wir wollen nicht sagen: wie er ist, — aber wie er geschildert zu werden pflegt, wenn ein Europäer den Typus des achtungswerthen Yankee hinstellen will. Wir erfahren ferner zu unserer nicht geringen Ueberraschung, daß der schlechte Ruf der Mrs. Clarkson in der Hauptsache unbegründet ist. Es ist richtig, daß sie eine auffällige und unseren Auffassungen widerstrebende Existenz führt; es ist richtig, daß sie Geschäfte ganz eigenthümlicher Art betreibt — wie z. B. die Verheirathung zwischen Katharina und dem Herzog eines ist — und daß sie sich dafür sogar zahlen läßt, als wäre es irgend ein anderes Geschäft; aber in dem, was man, wie gesagt als die „Hauptsache" zu betrachten pflegt, hat sie sich nichts vorzuwerfen. Es ist nicht wahr, daß sie die Geliebte des Herzogs ist; sie hat überhaupt keinen Geliebten; es gibt keinen Menschen, der sich rühmen könnte, das von ihr erhalten zu haben, „was in der schüchternen Sprache der Salons »die leiseste Gunstbezeugung« genannt zu werden pflegt".

Weshalb aber dieses eigenthümliche Auftreten? Woher der Scandal, der sich verbreitet, überall, wohin sie die Füße

gesetzt hat? Woher alle die Dramen, mit denen ihr Name verwickelt worden ist? — Es hat nämlich schon Mord und Todtschlag ihretwegen gegeben. — Sie selbst übernimmt es, uns in einer langen, sehr langen Erzählung darüber aufzuklären. Der Herzogin, die sie also wirklich besucht, gesteht sie Alles.

Noëmi Clarkson ist die Tochter einer Sklavin. Sie ist gleichzeitig mit ihrer Mutter, einer Mulattin, von dem, der sie erzeugt hat, verkauft worden — die Mutter an den einen Herrn, sie an einen anderen. Das letzte Wort, das ihre Mutter ihr zugeraunt hat, ist das gewesen: Rache zu nehmen an ihrem unmenschlichen Vater zunächst, an dem ganzen Geschlechte sodann. Noëmi ist wegen ihrer Schönheit von den übrigen Sclaven abgesondert im Hause ihres neuen Herrn auferzogen worden; sie hat eine bessere Erziehung erhalten, als ihresgleichen zu empfangen pflegen. Als fünfzehnjähriges Mädchen hat sie die Flucht ergriffen und nach langen Irrfahrten eine Stelle als Magd in einem Hotel in Boston angenommen. Dort hat sie die Bekanntschaft des Herrn Clarkson gemacht, der mit Reichthümern aus den Goldfeldern von Californien zurückgekehrt war. Dieser hat sich in das hübsche Mädchen verliebt und sie geheirathet. Zwei Stunden nach der Schließung dieser Ehe ist Noëmi mit einem Theil des Vermögens ihres angetrauten Gatten durchgegangen. In Charleston hat sie die Spuren ihrer Halbbrüder wiedergefunden; ihr Vater ist inzwischen gestorben. Jetzt also ist der Augenblick gekommen, das Werk der Rache, das sie ihrer Mutter gelobt hat, auszuführen. Es gelingt ihr über alles Erwarten. Ihre beiden Halbbrüder verlieben sich in sie, und der Aeltere tödtet den Jüngeren mit einem Messerstich. Dieser hatte vorher sein Testament zu ihren Gunsten gemacht und ihr sein Vermögen im Betrage von hunderttausend Dollars hinterlassen. Das ist die Grundlage ihres Vermögens. Der Aeltere flieht, theilt ihr aber seinen

Aufenthalt mit in der Hoffnung, daß sie ihm folgen werde. Noëmi denuncirt den Mörder, überliefert ihn den Gerichten und läßt ihn hängen. Darauf verläßt sie Amerika und begibt sich nach Europa — „mit haßerfülltem Herzen, mit haßerfülltem Geiste, mit haßerfüllter Seele, voll Grimm gegen jenes Wesen, das man Mensch nennt, und das niemals mit einer andern Absicht sich mir zu nähern suchte, als mit der, mit welcher es sich meiner Mutter genähert hatte: um das Weib zu Gunsten seines Stolzes oder seiner Lust herabzuwürdigen, zu erniedrigen!"

Diese dämonische Mission hat sie bis zu diesem Augenblicke mit glänzendem Erfolg erfüllt. Sie hat so und so viele dem Irrenhause, dem Selbstmorde u. s. w. überliefert; sie hat Böses angestiftet, wo immer sie es vermochte. Um sich in ihren Gefühlen der Rache gegen die Weißen, und die weißen Männer insbesondere, nicht beirren zu lassen, hat sie niemals ein weibliches Wesen in ihren Umgang gezogen. Ein einziger Mann scheint indessen ihrer Gewalt zu trotzen; es ist der junge Gerard. Sie hat ihn deshalb gemieden, sie ist ihm aus dem Wege gegangen, aber das Schicksal hat sie mehrfach mit ihm zusammengeführt und abergläubisch, wie sie ist, glaubt sie darin eine Fügung des Himmels zu erblicken. Sie ist sich nicht ganz klar darüber, ob sie ihn liebt; aber sie will einstweilen, daß dieser Mann ihr allein angehören soll; und deshalb hat sich in ihr das ihr bis dahin unbekannte Gefühl der Eifersucht geregt, als sie mit Gerard gelegentlich des Wohlthätigkeitsfestes im Palais der Herzogin zusammengetroffen ist, deshalb hat sie sich überzeugen wollen, ob Gerard sich mit den Freunden Katharinas in die Privatsalons der Herzogin zurückgezogen habe, deshalb hat sie den ihr verbotenen Zutritt auf die uns schon bekannte extravagante Weise sich erzwungen; deshalb hat sie auch auf den Gegenbesuch von Seiten der Herzogin bestanden, um diese aufzufordern, von Gerard zu lassen und mit ihrem Manne

einstweilen eine Reise anzutreten. „Sind Sie bereit," fragt sie schließlich, „meinem Rath zu folgen?" Katharina antwortet einfach: „Nein" und verläßt darauf die unheimliche Person, die sie nun, da sie sich überzeugt hat, daß Gerard ein solches Wesen nicht lieben könne, doch nicht mehr fürchtet.

Noëmi, welche der Herzogin gesagt hat, daß, wenn sie ihr Widerstand leiste, Einer zu Grunde gehen würde: die Herzogin, Gerard oder sie selbst, hat keine leeren Drohungen ausgestoßen; sie macht auf der Stelle Ernst. Sie warnt den Herzog vor Herrn Gerard, der neuerdings zurückgekehrt sei und ihm als Ehemann alle möglichen Unannehmlichkeiten bereiten könne. Der Zufall begünstigt ihr Beginnen.

Die Herzogin hat über die Unterredung, die sie mit Noëmi Clarkson gehabt, brieflich an Gerard Bericht erstattet in den zärtlichsten und unvorsichtigsten Ausdrücken. Sie hat dem Freunde ihrer Jugend gesagt, daß sie ihn noch immer liebe und daß sie den Herzog verabscheue. Dieser Brief wird vom Herzog, der durch die Warnung der Fremden argwöhnisch geworden ist, aufgefangen, unterschlagen und erbrochen. Der Herzog begibt sich mit diesem kostbaren Material in der Tasche zur Herzogin und findet dort Gerard. Er beleidigt den jungen Mann auf's Aeußerste, und nur die dringliche Bitte Katharinas verhindert ihren Freund, auf der Stelle von dem Beleidiger Rechenschaft zu verlangen. Er verläßt das Zimmer und die Beiden bleiben allein. Der Herzog versucht zunächst eine Art freundlicher Annäherung; aber Katharina, die den Abscheu, den sie vor ihrem Gatten empfindet, seit den anderthalb Jahren dieser schmählichen Ehe verborgen hat, läßt nun ihrem Zorne freien Lauf und sagt dem Elenden Alles, was sie von ihm denkt — mit einer so fürchterlichen Offenheit und mit einem solchen Ungestüm, daß selbst der ruhige Formenmensch aus der Fassung kommt und sich beinahe an seiner Frau vergreift. Der

Herzog beschließt nun Gerard zu fordern und schreibt an Clarkson, den er zum Secundanten ausersehen hat, er möge die Güte haben, sich sofort zu ihm zu bemühen. Inzwischen ist Gerard wiedergekommen, um den Herzog wegen der Ungehörigkeiten, die er sich vorhin in Gegenwart einer Dame gegen ihn erlaubt hatte, zur Rechenschaft zu ziehen. Gerard beleidigt den Herzog und begibt sich dadurch des Rechtes, die Waffen zu wählen. Mauriceau, der dieser Forderung beigewohnt hat und von der Unschuld seiner Tochter und der Anständigkeit Gerards überzeugt ist, erbietet sich, in diesem Duell Gerard gegen seinen Schwiegersohn zu secundiren.

Clarkson begibt sich, sobald er das Billet empfangen hat, zum Herzog. Er verfehlt diesen aber und findet nur die Herzogin zu Hause. Diese bittet ihn, ohne den Gegenstand zu bezeichnen, um den es sich handelt, sich die Sache recht klar machen zu lassen, welche der Herzog ihm vortragen werde; und Clarkson, der von der Anmuth der jungen Dame sehr angenehm berührt ist, willfahrt diesem Wunsche mit größter Bereitwilligkeit. Er hat darauf mit dem Herzog, der inzwischen heimgekehrt ist, eine große Auseinandersetzung. In einer meisterhaft geführten Scene spricht sich nun der Herzog dem Yankee gegenüber ganz offen aus. Er hat Clarkson zum Secundanten gewählt, weil er weiß, daß dieser nicht lange bei den Formalitäten stehen bleiben werde, und weil er vermuthet, daß derselbe bei einem Zweikampf sicherlich unter allen Umständen, ohne lange zu prüfen und zu wählen, zur Hand sein werde. Als aber Clarkson hört, daß der Gegner sein Freund Gerard ist und daß der Schwiegervater des Herzogs, Herr Mauriceau, gegen den Herzog secundirt, wird seine Neugier doch zu lebhaft gereizt, und eingedenk des Versprechens, das er der Herzogin gegeben hat, stellt er einige Fragen, die ihn über die Situation genügend aufklären. Er durchschaut den Herzog vollkommen; er erfährt, daß dieser vor und während der Ehe eine Reihe von Schurken-

streichen begangen hat; er erfährt, daß der Herzog den blos unvorsichtigen Brief Katharinens als den Beweis ihrer Schuld benutzen will, obwohl er selbst, der Herzog, an diese Schuld nicht glaubt. Sobald Clarkson vollkommen klar sieht, redet er mit dem Herzog zu dessen größtem Erstaunen eine Sprache, die vor ihm noch Keiner mit diesem hohen Herrn gesprochen hat. Er bezeichnet den Herzog geradezu als das, was er ist: nämlich als einen Schuft und provocirt ihn dermaßen, daß dem Herzog nichts weiter übrig bleibt, als sich sofort mit ihm zu schlagen. Clarkson tödtet den Herzog, er wird verhaftet, aber jedenfalls nicht auf lange Zeit, denn er ist amerikanischer Bürger, er wird eine Caution stellen und Noëmi verspricht ihm, sich seiner anzunehmen. Die Beiden werden dann ohne Zweifel Europa verlassen und vermuthlich wird die Herzogin, sobald die Formalität der Trauer erfüllt, dem einzigen Manne, den sie geliebt hat, Gerard, die Hand reichen.

Das ist der Inhalt des Stückes, das mit jenem ungewöhnlichen Geschick, welches dem jüngeren Dumas eigen, für die Bühne componirt ist. Das Interesse erlahmt bei der Lectüre nicht einen Augenblick, und noch die vorletzte Scene bringt eine ganz unerwartete Wendung. Die Schwäche des Stückes liegt, wie mir scheint, darin: daß wir für den Charakter der „Fremden" keine Sympathie empfinden, kaum Verständniß besitzen können. Dieses Weib, das nach Europa kommt und bewußtvoll das Böse thut, lediglich um Rache zu üben für die Niedertracht eines amerikanischen Sklavenhändlers, erscheint uns nahezu unbegreiflich. Außerdem ist auch der eigentliche Held, der im Mittelpunkt der ganzen Action steht, Gerard, zu farblos. Es wird viel zu viel von ihm gesprochen, und er thut eigentlich nichts, um seinen guten Ruf zu rechtfertigen. Aber das Dumas'sche Stück besitzt auch glänzende Vorzüge. Die Charaktere des alten Mauriceau, des Herzogs, Katharinas, des Amerikaners

Clarkson sind mit einer seltenen Plastik ausgearbeitet; und es gibt daher auch wenig moderne Stücke, welche den Schauspielern so dankbare Aufgaben zuweisen, wie dieses. Neben den genannten Persönlichkeiten sind noch zwei, dem Sinne nach episodenhafte, dem Umfange nach sehr bedeutende Partien: der gelehrte Professor Remonin und die geistvolle Marquise de Rumière, die wie der antike Chorus die Handlung mit ihren Sentenzen und Commentaren begleiten. Diesen Beiden hat Dumas am meisten von sich selbst gegeben. Ihr Geplauder ist immer pointvoll, geistreich und sarkastisch, mitunter sogar tiefsinnig und bedeutend.

Edouard Pailleron.

Les faux ménages.

(Wilde Ehen.)

— August 1877. —

Die Komödie von Edouard Pailleron, dem Schwiegersohne des vor kurzem verstorbenen Herausgebers der „Revue des deux Mondes“, Buloz, dem Verfasser einiger recht gelungener und fein gearbeiteter Lustspiele, von denen namentlich „Le mur mitoyen“ einen dauernden Erfolg zu verzeichnen hat, wurde zum ersten Male am 7. Januar 1869 auf der Bühne des Théâtre français aufgeführt und fand bei dem Publicum wie bei der Kritik die beifälligste Aufnahme. Wenn ein erfolgreiches Stück nahezu zehn Jahre braucht, um den Weg von der rue Richelieu in Paris bis zu einer der Bühnen an der Spree oder an der Donau zurückzulegen, so muß das — da dieser Weg ja gewöhnlich in kürzerer Zeit zurückgelegt zu werden pflegt, als der vom Pulte eines heimischen Dichters zu den Rampen der heimischen Bühne — seine besonderen Gründe haben; der allzuverwegene Inhalt wird es gewiß nicht sein, was uns noch schrecken könnte. Solche besondere Gründe sind in der That hier vorhanden, und sie haben keinen Bezug auf das innere Wesen des Stückes. Paillerons

Lustspiel „Les faux ménages“ ist in leicht fließenden, zum Theil sogar in sehr guten Versen geschrieben; der Verfasser macht erhebliche formale Ansprüche und hat nicht geringe formale Verdienste. Um solche Kleinigkeiten hat sich der Uebersetzer nicht weiter gekümmert, und mit sorglosem Lächeln hat er sich mit einer äußerst prosaischen Wiedergabe beruhigt, die auf Eleganz des Stils nicht sonderlich achtet. Aber fassen wir zunächst das Stück selbst in's Auge.

Es gehört zu jener großen Gruppe von Komödien, die man unter dem Collectivtitel der „dramatischen Dichtung des zweiten Kaiserreichs“ zusammenzufassen pflegt, und für die auf den Theaterzetteln häufig die geschmackvolle Bezeichnung „Pariser Sittenbild“ gewählt wird. Es kann kein Zufall sein, daß die begabten Dramatiker in Frankreich mit unverkennbarer Vorliebe sich solchen Stoffen zugewandt haben, die irgend welche starken Irregularitäten, energische Abweichungen vom geraden Wege, den allgemeinen Moralbegriffen widersprechende Erscheinungen darbieten, namentlich in Bezug auf die Ehe und deren natürliches Product: die Familie. Alles, was mit der Familie zusammenhängt, darf von vornherein bei uns Allen auf das vollste Verständniß rechnen; fast unbewußt gesellen wir uns an einander und verbünden uns, wenn es gilt, ihre Interessen zu vertheidigen und den Angriff auf sie zurückweisen; da wird die ganze civilisirte Welt instinctiv von einem gemeinsamen esprit de corps beherrscht. Die Conflicte in der Familie gehen uns am nächsten, und in der Familie treten auch die Conflicte selbst am schärfsten hervor; sie ergeben sich wie von selbst aus der einfachen Zusammenführung des uns als sittlich und normal Geltenden mit dem, was wir im Interesse der Familie unsittlich schelten. Aus diesem Ideenzusammenhange heraus sind fast alle erheblichen französischen Bühnendichtungen der letzten drei Jahrzehnte geschrieben, und daher erklärt sich ihre tiefe und unmittelbare Wirkung, die selbst die erbittertsten

Gegner dieser Stücke nicht in Abrede stellen können, darin beruht auch ihre Verdienstlichkeit, die nur von Thoren bestritten wird.

Dem Begriff „die Feinde der Familie" lassen sich fast ausnahmelos alle diese sogenannten „comédies" von Augier, Sardou, Dumas 2c. unterstellen. Diese Feinde der Familie treten unter den verschiedenartigsten Bedingungen und in den verschiedensten Gestalten auf; bald wird die Störung durch die Mitglieder der Familie selbst hervorgerufen, bald von außerhalb derselben stehenden Mitgliedern der Gesellschaft; bald macht sich diese familienfeindliche Tendenz bemerkbar als Fehltritt vor der Ehe („Monsieur Alphonse", „Le supplice d'une femme" 2c.) bald in der Ehe selbst als Ehebruch von Seiten des Mannes („Princesse Georges") oder des Weibes („Une chaine", „Diane de Lys", „Louise de Lignerolles" 2c.), in milder und beschönigender Form oder in herber und verurtheilender („La femme de Claude", „La Fiammina", „Les lionnes pauvres" 2c.), bald wird von außen her auf die Familie angestürmt durch die Courtisane, die entweder als mitleids- und beklagenswerthes Geschöpf erscheint, wie Marguérite in der „Cameliendame", Fernande 2c., oder schonungslos verurtheilt wird, wie Marco in „Les filles de marbre", Albertine in „Le père prodigue" und Pauline in „Le mariage d'Olympe" oder endlich durch die Geliebte („Dalila", „Le bâtard", „La vie de Bohème" 2c.).

Eine besondere, und die gefährlichste Species der Geliebten ist „le crampon", d. h. die Geliebte, die man nicht wieder los werden kann, die sich durch wirkliche oder erheuchelte Eigenschaften an ihr Opfer anzuklammern versteht und durch die Macht der Gewohnheit dauernd mit sich verbindet. Wir würden das wohl mit „Klette" bezeichnen. Der Typus des verbrecherischen „crampon" tritt uns in Fanny Lear, der der

tugendhaften Klette in Esther in den „faux ménages“ von Pailleron entgegen.

Der Heldin unserer Komödie fehlt allerdings das wesentliche Requisit der Klette; das Verhältniß, das zwischen ihr und Armand besteht, ist noch nicht durch die Dauer und die Gewohnheit verkittet, deshalb ist auch die Uebersetzung des Titels: „Wilde Ehen“ viel zu stark. Ein Verhältniß von relativ kurzer Frist zwischen einem unerfahrenen jungen Manne und einem blutjungen unerfahrenen Mädchen kann man doch wohl nicht mit diesem heftigen Ausdruck bezeichnen. Es ist ein falsches, kein wildes Verhältniß, eine „faux ménage“, keine „concubinage“. Aus demselben Grunde erscheint auch die Sühne, welche der Dichter seinem Opfer auferlegt, von einer Strenge, die an Grausamkeit streift. Das wird aus einem kurzen Bericht über die Handlung am besten sich ersehen lassen.

Frau Armand, die tugendhafte Frau eines lasterhaften Mannes, lebt, von diesem seit Jahren verlassen, mit ihrem hoffnungsvollen Sohne und ihrer anmuthigen Nichte Aline arglos in Paris. Sie redet sich ein, daß die beiden Kinder, die sie zusammen auferzogen hat, sich lieben und heirathen müssen und sie überzeugt sich auch, daß Aline Armand liebt. Thörichterweise hält sie förmlich um die Hand des naiven und reizenden Kindes an, ohne sich zuvor über die Gefühle ihres Sohnes Gewißheit verschafft zu haben. Sie will diesen mit ihrer Zusage freudig überraschen; sie will ihm gleichsam die geschmückte Braut zu Weihnachten aufbauen. Während sie sich schon im voraus an dem Entzücken ihres geliebten Sohnes weidet, hört sie plötzlich von Alinens Bruders, George, in demselben Augenblicke, als das junge Mädchen festlich herausgeputzt mit dem Brautstrauße den Bräutigam erwartet, daß ihr Sohn, ihr Armand, den sie für einen wahren Tugendspiegel gehalten hat, bereits seit längerer Zeit mit

einem jungen Mädchen in einer Art von ehelichem Verhältnisse lebt.

Esther heißt dies junge Mädchen. Es ist ein ausgezeichnetes und liebes Wesen, nach meinem Geschmack nur ein bischen zu larmoyant. Armand ist ihr eines Abends begegnet und hat die Gelegenheit gehabt, sie gegen Rohheiten in Schutz zu nehmen — weiter erfahren wir nichts von dieser verhängnißvollen Begegnung, die die intimsten Folgen gehabt hat; denn der Ehe zwischen Armand und Esther fehlt nur die Registrirung des Standesbeamten. Armand hat den festen Entschluß, die Sache auch nach dieser Richtung hin in Ordnung zu bringen. Er läßt sie arbeiten, er unterrichtet sie, er zieht sie sich heran, sie lernt Orthographie und sogar Clavierspielen; kurz der erbitterte, aber kluge Nachbar, der unter dem Namen Herr Ernest mit einer Dame unter dem Namen Frau Ernest unter ähnlichen nur etwas schlimmeren, weniger idealen und durch die Gewohnheiten und Dauer fest gewordenen Bedingungen zusammen lebt, hat ganz Recht, wenn er von Armand sagt, derselbe sei mehr ein Schulmeister als ein Geliebter. Dieser Herr Ernest ist das warnende Beispiel des Stückes: seelisch vollkommen zerrüttet, mit sich selbst zerfallen und sich selbst verachtend, zu schlaff, um sich aufzuraffen, zu anständig, um sich wohl zu fühlen, mit allen Lasten und keiner Freude der Familie ist er die traurigste lebendige Illustration des Mannes in wilder Ehe. Er ist nebenbei bemerkt die bestgezeichnete Figur des Stückes.

Sobald nun Frau Armand den Streich ihres Sohnes erfährt, macht sie sich auf den Weg, um sich ihr Kind, das sie nicht für den Verführer, sondern für den Verführten hält, wiederzuholen. In einer beredten und gut geführten Scene kommen die Gegensätze: der Zorn der tugendhaften Mutter und die Liebe des nicht mehr tugendhaften Mädchens zum dramatischen Ausdruck. Frau Armand merkt doch wohl, daß sie keiner Intrigantin, keinem gewöhnlichen Geschöpf

gegenübersteht; der Sohn kommt hinzu und bestimmt seine Mutter, die Geliebte probeweise in ihr Haus zu nehmen, und die Mutter geht auch wirklich darauf ein.

Ueber diese Ungeheuerlichkeit komme ich nicht hinweg, so sorgfältig Pailleron dieselbe auch zu motiviren gesucht hat. Hier erscheint mir Alles gleich falsch und unbegreiflich: das Verlangen des Sohnes, die Nachgiebigkeit der Mutter und die Folgsamkeit der Geliebten.

Was nun folgt, ergibt sich von selbst. Bei jedem Schritte, den das arme Mädchen in der ihr aufgedrungenen Familie ihres Geliebten thut, strauchelt sie und bricht unter Schmerzen zusammen. Bewußte und unbewußte Kränkungen und Demüthigungen der bittersten Art hageln förmlich auf sie herab. Sobald sie das schuldige Haupt aufzurichten versucht, stößt sie an irgend einen tugendhaften Balken. Die sehr berechtigte Lieblosigkeit der Mutter, sowie deren mangelnde Achtung, die fromme Scheu des thörichten Abbé, die nothwendige Reserve ihres früheren Geliebten, die offenbaren Beleidigungen, die sie von Alinens Bruder, welcher die Geschichte durchschaut, zu erdulden hat, — alles das, so grausam und schmerzhaft es auch ist, verwundet sie nicht so tief wie die vertrauensvolle Unschuld, die naive Freundlichkeit der nichtsahnenden Aline, des keuschen Mädchens, das um Esthers Freundschaft wirbt und Esther zu Liebe das Glück ihres Lebens, ihre Liebe zu Armand zu opfern bereit ist. Diese wirksamste Scene des ganzen Stückes ist in der That ganz meisterhaft.

Esther hält es natürlich nicht aus und flieht. Es scheint ihr aber nicht viel daran gelegen zu sein, auf der Flucht nicht ereilt zu werden und sich wirklich zu verbergen; denn sie begibt sich dahin, wo man sie mit Sicherheit am leichtesten treffen muß: in ihre Wohnung. Und die ganze Gesellschaft zieht ihr nach; Armand zuerst und hinter ihm drein seine Mutter, Aline, George, der Abbé, kurz Alle, Alle!

Wozu diese Procession mit dem gefährlichen Beigeschmack der unbeabsichtigten Komik in einer ernsthaften Situation?

Als nun die ganze Gesellschaft in Esthers Zimmer versammelt ist, tritt Herr Ernest hervor, von dem wir kurz vorher erfahren haben, daß er der gewissenlose Vater Armands ist; und aus diesem Munde vernehmen wir die Moral, die nicht minder sonderbar klingt: „Du darfst dies gute, ehrliche, Dich treu liebende Mädchen auf keinen Fall heirathen, denn ich bin unglücklich, weil ich in einer wilden Ehe gelebt habe." Die Logik ist absolut unfaßbar. Es handelt sich hier gar nicht um eine wilde Ehe, es handelt sich um eine legitime Ehe; es ist hier nicht von der ungesetzlichen Verbindung zweier lasterhafter Menschen, sondern von der gesetzlichen Verbindung zweier tugendhafter Wesen, die sich lieben, die Rede. Alles, was der Herr Ernest mit großer Beredsamkeit über wilde Ehen und dergleichen sagt, hat in diesem Falle gar keinen Sinn. Die Frage ist vielmehr so gestellt: Hat die Ehe unter Umständen den Beruf, einen Fehltritt wieder gut zu machen? Nun, Esther, von der wir noch nicht einmal recht glauben können, daß sie leichtsinnig im gewöhnlichen Sinne des Wortes gewesen ist, und die jedenfalls von dem Augenblicke an, da wir sie kennen gelernt haben, bis zu diesem Augenblicke, da sie ohne mildernde Umstände verurtheilt wird, nichts, aber auch rein gar nichts gethan hat, was auf einen Rückfall in den Leichtsinn, wenn derselbe überhaupt vorhanden gewesen ist, hindeuten könnte — Esther, von der wir voraussetzen müssen, daß sie alle Eigenschaften in sich vereinigt, um Armand zu beglücken, und ihm ein treues, gutes Weib zu sein und zu bleiben, Esther soll nach dieser sonderbaren Moral mit dem ewigen Elende ihres Lebens und mit dem Elende des Lebens eines Anderen, ihres geliebten Armand, dafür gestraft werden, daß ihre Liebe der gesetzlichen Sanctionirung etwas vorangeeilt ist! Mit anderen Worten: der Dichter verbietet es, daß die Ehe

eine Verirrung sühne. Die einmal Gefallene darf nicht erhoben werden, sie muß am Wege sterben. Wenn das wirklich die alleinseligmachende Moral der Biedermänner ist, dann begreift man in der That, wie Orgon ausrufen konnte:

> C'en est fait, je renonce à tous les gens de bien;
> J'en aurai désormais une horreur effroyable,
> Et m'en vais devenir pour eux pire qu'un diable.

Von dieser unbefriedigenden Schlußfolgerung einer unerbittlichen und falschen Sittenlehre abgesehen, besitzt das Stück von Pailleron vorzügliche Eigenschaften. Es ist spannend, in einzelnen Momenten sogar ergreifend, es enthält viele treffende Beobachtungen und gedankenreiche Aussprüche, für die sich allerdings der französische Komödienvers, welchen Pailleron mit großer Gewandtheit handhabt, ungleich besser eignet als die charakterlose Prosa unserer Uebersetzung.

Ich will dem anonymen, mir unbekannt gebliebenen Uebersetzer nicht wehe thun, aber ich muß doch sagen, daß, wenn man einmal darauf verzichtet hat, formale Eigenthümlichkeiten und Vorzüge des Originals zu wahren, dann doch eine wirkliche Umformung der Verse in Prosa geboten erscheint, und daß es mit der einfachen Wiedergabe des Sinnes, der kunstlosen Auflösung des Rhythmus und dem Verzicht auf den Reim allein nicht gethan ist. Aller Reiz und aller Schmelz des Originals ist hier auf schier grausame Weise vernichtet worden. Wo immer man das Original aufschlägt und die Uebersetzung damit vergleicht, fühlt man sich ernüchtert und unangenehm berührt. Man vergleiche nur.

Frau Armand schäkert mit ihrem Sohne, den sie mit Aline verheirathen will; als Mama fühlt sie sich schon zu alt, sie möchte sich als Großmama verjüngen.

Et puis . . . comment te dire? . . Enfin . . . quoique j'en aie,
Un grand fils, c'est bien grand! — Je veux de la monnaie,
Il m'en faut de petits, car, vois tu, mon Armand,
Je t'aime bien . . . mais toi . . . tu ne dis plus: „Maman".

Das heißt in der deutschen Uebersetzung:

„Und dann — wie soll ich Dir es sagen? Mit einem Worte — ich habe zwar einen großen Sohn, aber er ist mir eben zu groß — ich möchte Kleingeld haben — Kinder; denn siehst Du, Armand, so sehr ich Dich auch liebe, Du sagst doch nicht mehr „Mama" zu mir."

Es ist ja nicht fehlerhaft, aber wie klingt das im Deutschen: „Ich möchte Kleingeld haben?" Wie ist da mit ungelenker Hand das zarte Gefüge der französischen Dichtung zerstört!

Und wie hübsch klingt es, wenn Frau Armand ihre Nichte, die sich für ihren Sohn bräutlich schmücken soll, mit den Worten entläßt:

Allez, Mademoiselle, et revenez Madame;

wie unbeholfen, wenn der Uebersetzer dafür sagt:

„Gehen Sie nur, mein Fräulein, und kehren Sie bald als Braut zurück!"

Ich gebe zu, daß es nicht leicht ist, für die Grazie des französischen Verses ein Aequivalent zu finden, wenn man nicht gerade mit dem Sprachgefühle und Formtalente eines Geibel, Leuthold, Dohm ausgestattet ist; aber ein etwas besseres Resultat, als der Uebersetzer in dem Folgenden erreicht, ließe sich wohl ohne besondere Begabung erzielen.

Esther schickt sich an, auszugehen.

Je dois toucher mon mois. Voyons, à ma toilette!
En rentrant, si tu veux, vous ferons la dînette.
J'ai là certains gâteaux que vous aimez, gourmand!
Non, non, ne m'aide pas. Quand tu m'aides, Armand,
Me faut recommencer.

„Ich habe heute meinen Monatslohn zu erheben. Schnell, etwas Toilette gemacht! Wenn wir zurückkehren, wollen wir uns gütlich thun. Ich habe da einen Kuchen, der Dir schmecken soll, Leckermaul! Nein, nein, Du brauchst mir nicht zu helfen. Wenn Du mir hilfst, Armand, dauert es noch einmal so lange."

— „Schmecken soll, Leckermaul," — es klingt abscheulich. Vollends schlimm ist es um die Uebersetzung bestellt, wenn im französischen Original ein Schlagwort kunstvoll in den Vers gebracht ist. Herr Ernest verhöhnt z. B. eine der „wilden Gattinnen", die sich von ihrem Freunde einen kostbaren Brillantschmuck hat schenken lassen:

Pour un petit cadeau, faut-il tant d'épigrammes?

sagt die Dame, und Herr Ernest versetzt darauf:

Eh! les petits cadeaux entretiennent les femmes!

Dafür heißt es im Deutschen mit der langweiligsten Richtigkeit:

„Baronin: Müssen Sie wegen eines kleinen Geschenkes so boshaft sein?

Ernest: Kleine Geschenke unterhalten die Frauen."

An diesen angeführten Beispielen sind ja überhaupt keine offenbaren Fehler zu rügen; die Uebersetzung ist nicht falsch, aber auch durchaus nicht richtig, weil sie eben von dem Reize des Originals gar keine Vorstellung gibt. Bisweilen kommen aber auch Ungenauigkeiten und kleine Mißverständnisse vor.

Wenn Frau Armand in der Entrüstung über das Benehmen ihres Mannes, der sie verlassen hat, ausruft:

. . . Chaque jour me donnait pour rivale,
Quelque femme *sans nom* et dont l'indignité
Frappait moins ma tendresse encore que ma fierté.

und der Uebersetzer dafür sagt:

„Jeder Tag brachte eine namenlose Nebenbuhlerin, deren Niedrigkeit weniger meine Zärtlichkeit, als meinen Stolz verletzte;"

so ist die Uebersetzung der Worte „sans nom" mit „namenlos" zwar wortgetreu, aber irrig; nom bedeutet bekanntlich nicht nur Namen, sondern auch Credit, Ansehen, Ruf, und eine femme sans nom ist ein Weib, das seinen ehrlichen Namen verloren hat; es ist also nicht ein namenloses, sondern ein bescholtenes Weib. Ebenso ist die Bedeutung der Worte: „Dans ce taillis épais des amours buisonnières" in der Uebersetzung mit „undurchdringlichem Dickicht der wilden Liebe" ganz entstellt. Die Liebe, welche die école buisonnière besucht, also „um die Schule herumgeht", wie wir sagen, ist noch lange keine wilde Liebe; sie ist nichts anderes, als die nicht regelrechte, nicht ernsthafte Liebe, die Liebe ohne Hinblick auf die Ehe, die Liebelei. Aber es würde zu weit führen und überdies eine vergebliche Arbeit sein, über solche feinere sprachlichen Unterscheidungen mit dem Uebersetzer zu debattiren. Nur ein Beispiel mag noch zeigen, wie die Uebersetzung dem Original allen Blüthenstaub abgestreift, ihm allen poetischen Duft genommen hat.

Als Esther für immer von Armand scheiden will, schreibt sie ihm einen rührenden Brief, der im französischen Original wirklich schön ist

Je te le disais bien, que ce n'était qu'un rêve,
Je te le disais bien, que nous allions souffrir,
Que dans ma vie, ami, l'espoir n'est qu'une trève,
Et qu'il faut oublier pour apprendre à mourir.
Eh bien, l'heure est venue, et je souffre et je pleure,
Et je vais te quitter parce que tu m'aimais . . .
O mon Dieu, c'est donc vrai, c'est donc vrai que c'est l'heure,
Et que je ne dois plus te voir jamais, jamais? . . .

Dieser rührende Brief in den melodischen und harmonischen Versen sieht in unserer Uebersetzung so aus:

„Ich habe es Dir ja vorher gesagt, daß dies Alles nur ein Traum ist und daß wir zum Leiden verurtheilt sind, daß die Hoffnung im Kampfe meines Lebens nur ein kurzer Waffenstillstand ist und daß wir vergessen müssen, theurer Freund, um sterben zu lernen. Nun wohl, die Stunde ist gekommen; ich leide und meine, ich muß Dich verlassen, weil Du mich liebst. O mein Gott, ist es wahr, ist es wirklich wahr, daß ich Dich niemals, niemals wiedersehen soll?"

Das Stück fand am Residenz-Theater namentlich in Fräulein Jenny Frauenthal, in der reizenden Frau Mathilde Ramm-Beckmann als Aline*) und in dem sehr begabten Herrn Keppler als Ernest eine sehr gute Darstellung.

*) „Aline" war die letzte Rolle der unvergeßlichen Künstlerin.

Victorien Sardou.

I.

Ferréol.

Schauspiel in vier Aufzügen.

— Januar 1876. —

Victorien Sardou ist nicht nur der fruchtbarste, sondern auch der vielseitigste dramatische Dichter, den Frankreich gegenwärtig besitzt. Er hat übermüthige Possen, feine Conversationsstücke, sogenannte Sittenbilder, große Dramen mit Ausstattung, Feerieen, Operntexte geschrieben, und auf allen Gebieten der Bühnendichtung namhafte Erfolge errungen. Mit seinem neuesten Werke „Ferréol" hat der rastlose und reichbegabte Dichter ein neues Feld beschritten: das der dramatisirten Criminalgeschichte.

Bei jedem neuen Stücke Victorien Sardous erhebt die französische Kritik dieselbe Anklage gegen den Verfasser: er habe seinen Stoff da und daher geholt, ohne die Quelle anzugeben. Die Thatsache ist auch gewöhnlich richtig. Nur ist es fraglich, ob man auf Grund derselben eine wirkliche Anklage gegen den Verfasser erheben darf. Das Recht, das Sardou in Anspruch nimmt: aus halbvergessenen Geschichten gewisse Motive für seine Dramen zu benutzen — es steht auch jedem seiner dichtenden Collegen zu. Und wenn diese

von jenem Rechte nur einen mäßigen Gebrauch machen, so wird das wohl daher kommen, daß sie nicht die Fähigkeit besitzen, das Vorhandene für die Zwecke der dramatischen Dichtung mit einer so erstaunlichen Geschicklichkeit umzugestalten und zu reproduciren, daß man über der völlig gelungenen Neugestaltung das Original, das oft nur Rohmaterial ist, ganz vergißt. An ursprünglicher Erfindungsgabe mag Sardou von manchen seiner zeitgenössischen Landsleute übertroffen werden, aber in der geschickten Benutzung aller Mittel, die den Bühneneffect erzielen, in der Klarheit der Exposition, in der Scenenführung, in der Steigerung, in der Verknüpfung und Entwirrung der verschiedenen Fäden überbietet ihn wohl keiner.

Alle diese Vorzüge zeigen sich wiederum in glänzendem Lichte in seiner letzten Dichtung „Ferréol". Ob er für dieselbe eine Novelle benutzt hat oder nicht, das kümmert uns wenig; jedenfalls hat es Sardous Vorgänger nicht verstanden, für sein Original das Interesse wachzurufen und die Wirkung damit zu erzielen, wie Sardou mit der Nachbildung.

In der Nähe von Aix ist ein Mord begangen worden. Der Gemordete ist ein Mensch, der im schlechtesten Rufe gestanden hat; namentlich hat er auch Wuchergeschäfte betrieben. Ein junger verschwenderischer Lebemann, Namens d'Aigremont, hat mit diesem Halsabschneider in Beziehungen gestanden. Er hat demselben Wechsel acceptirt, die gerade am Tage nach der Ermordung des Wucherers fällig werden sollten. Man weiß, daß der Wucherer diese Wechsel am Tage der Ermordung bei sich getragen hat. Die Brieftasche des Ermordeten wird gefunden, die Wechsel fehlen. Der im Dienste des Gerichtspräsidenten de Bois-Martel stehende Feldhüter Martial, der diesen Fund gemacht hat, ist zugleich der Hauptzeuge. Er hat den Thatbestand, wie folgt, angegeben: Er habe in der Nacht wie gewöhnlich die Runde gemacht und plötzlich einen Schuß gehört. Er sei hinzu-

gesprungen und habe nun gesehen, wie sich ein Mensch über einen andern, der am Boden hingestreckt war, gebeugt habe; als er ihn habe herankommen hören, sei er schnell entsprungen; die Brieftasche habe er später im Parke gefunden. Der Verdacht der Justiz lenkt sich also auf den jungen Herrn d'Aigremont, und dieser wird verhaftet.

Das Stück beginnt in dem Augenblicke, als die Verhandlungen gegen den jungen, bisher vollständig unbescholtenen Mann eröffnet werden.

In Wahrheit liegt die Sache ganz anders. Martial ist mit einem leichtsinnigen Weibe verheirathet, das er trotz ihrer Untreue leidenschaftlich liebt. Martial hat Kenntniß erhalten, daß auch der Wucherer mit seiner Frau in den intimsten Beziehungen gestanden hat. In der verhängnißvollen Nacht trifft er mit ihm zusammen. Er interpellirt seinen Nebenbuhler, und dieser verhöhnt ihn. Zorn und Eifersucht rauben dem unglücklichen Ehemanne alle Besinnung. Er schießt seinen Gegner nieder, nimmt ihm die Brieftasche, in der er Briefe von seiner Frau vermuthet, findet die Wechsel und vernichtet sie, um dadurch den Verdacht auf einen Andern zu lenken, und vertauscht die Rolle des Mörders mit der des Denuncianten.

Aber es ist ein Zeuge da, der Alles gesehen hat, das ist der Offizier Ferréol, der bei einem africanischen Regimente steht. Martial weiß, daß Ferréol die Wahrheit kennt, aber er weiß gleichzeitig auch, daß dieser gefährliche Zeuge nichts sagen wird; denn er hat den Offizier in jener Nacht aus dem von der Präsidentin bewohnten Flügel des Hauses herauskommen sehen. Wenn Ferréol als Zeuge auftritt, so muß er sagen, wie er in der Nacht in das Haus gekommen ist. Er muß eine Frau compromittiren, und noch dazu die Frau des Präsidenten.

Die nächtliche Zusammenkunft zwischen Ferréol und der Frau Präsidentin ist aber unverfänglich gewesen. Ferréol

hat Gilberte, ehe sie noch Frau de Bois-Martel wurde leidenschaftlich geliebt. Als er während seines Urlaubs, den er in Frankreich verbringt, die Kunde von der Verheirathung seiner Geliebten erhält, beschwört er diese, ihm noch einmal Gehör zu schenken. Gilberte ist schwach; sie hat vielleicht auch die sträfliche Absicht, den früheren Geliebten zu erhören. Aber die Absicht wird vereitelt. Ihr Kind erkrankt in jener Nacht, und sie betrachtet dies als eine Warnung des Himmels. Ohne die Treue zu brechen, verabschiedet sie den Geliebten. Dieser findet die Thür verschlossen und muß mehrere Stunden der Nacht in dem Hause verbringen, bis er endlich beim Morgengrauen, just in dem Augenblick, als das Verbrechen in der nächsten Nähe geschieht, den Ausgang findet. Wenn auch die Ehre der Frau Präsidentin unangetastet ist — wird die Welt es glauben? fragt sich Ferréol, und er antwortet darauf: Gewiß nicht, sie wird die Unschuldige verdammen, sie wird Gilberte für meine Geliebte halten. Daß ein junger Offizier mehrere Stunden in der Nacht heimlich im Hause einer Frau zubringt, deren Mann abwesend ist, ohne daß eigentlich Unrecht geschehe — das ist doch gar zu unwahrscheinlich! Die gescheidte Gesellschaft wird das nie und nimmer hinnehmen.

Ferréol, dessen Urlaub abgelaufen ist, kehrt am anderen Tage nach Africa zurück. Monate verbringt er im Innern der Colonie und bleibt ohne alle Nachricht von dem, was inzwischen in Frankreich vorgeht. Da liest er eines Tages in einer Zeitung, daß demnächst in Aix eine cause célèbre verhandelt werden wird. Ein junger Edelmann aus bester Familie ist beschuldigt, einen gemeinen Mord begangen zu haben. Jetzt kann Ferréol nicht mehr schweigen. Ein Unschuldiger kann verurtheilt werden. Ferréol allein ist im Stande, die Wahrheit aufzudecken. Er erwirkt einen neuen Urlaub und trifft am Tage, da die Verhandlungen gegen d'Aigremont beginnen, in Aix ein. Er hat eine Unterredung

mit Gilberte, die erst aus seinem Munde erfährt, daß Martial der Mörder ist. Er macht ihr die verzweifelte Situation klar; er weist ihr nach, daß er nicht schweigen kann, ohne das Leben oder zum mindesten die Freiheit eines Unschuldigen zu bedrohen; daß er aber auch nicht zu sprechen vermag, ohne die Ehre einer Unschuldigen zu vernichten. Endlich glaubt er ein Mittel gefunden zu haben, das die Unschuld d'Aigremonts ohne Gefahr für den Ruf der Frau Präsidentin klar stellt. Er bescheidet Martial zu sich, bietet ihm 200,000 Franken und mehr, wenn dieser nur fliehen und ein umfassendes Geständniß ablegen will. Martial weigert sich indessen, darauf einzugehen. Die Liebe für seine Frau hält ihn zurück. Er glaubt, daß sie demjenigen, der sich als Mörder denuncirt, unter keiner Bedingung folgen werde, und ohne sie vermag er nicht zu leben. Wahrscheinlich befindet sich Martial in einem Irrthum; denn eine solche Frau folgt 200,000 Franken überall hin. Aber Martial hat es sich nun einmal in den Kopf gesetzt; er bleibt. Auf Ferréols empörten Einwurf, daß er ihn in diesem Falle denunciren würde, antwortet der Feldhüter: „Das werden Sie nicht thun, denn dann werden Sie dem Gerichte sagen müssen, wie Sie Zeuge des Mordes haben sein können; und das werden Sie der Frau Präsidentin doch wohl nicht anthun."

Ferréol ist in wilder Verzweiflung. Die Verhandlungen haben ihren Schluß erreicht, und d'Aigremont ist zu zwanzig Jahren Zuchthaus verurtheilt worden. Ferréol sieht nur noch eine Möglichkeit, den Unschuldigen zu retten: Er beschließt, sich als den Mörder zu denunciren und dann seinem Leben im Gefängnisse ein Ende zu machen.

Der Präsident und der Staatsanwalt trauen dieser Selbstanklage nicht recht. Der Vertreter der öffentlichen Anklage muthmaßt mit Recht, daß ein Weib dahinter steckt, und daß es Aufgabe der Behörde sei, dasselbe ausfindig zu

machen. Mit dem bekannten „cherchons la femme“ schließt wirkungsvoll der wirkungsvolle dritte Act.

Ferréol muß natürlich verhaftet und verhört werden. Er wiederholt dem Staatsanwalt und dem Präsidenten gegenüber seine brieflich gemachten Aussagen. Im Uebrigen weigert er sich, auf die Fragen, die an ihn gestellt werden, Rede zu stehen. Aber trotzdem entschlüpft ihm eine unbedachte Aeußerung, welche den Verdacht, daß Ferréol die Anklage auf sich lenke, um eine Dame nicht zu compromittiren, bestärkt. Er behauptet, die Brieftasche des Erschossenen auf die Straße geworfen zu haben, während Martial erklärt hat, er habe sie im Parke gefunden. Martial allein ist also in der Lage, den Widerspruch aufzuklären. Der Staatsanwalt beantragt dessen nochmalige Vernehmung. Trotz Ferréols lebhaften Einspruchs wird Martial in das Zimmer des Präsidenten beschieden. Als dieser Ferréol erblickt und aus dem Munde des Staatsanwalts erfährt, daß er noch einmal vernommen werden soll, glaubt er, Ferréol habe geschwatzt, und gibt gleich auf die ersten Fragen des Staatsanwalts so verfängliche Antworten, daß den Beamten, welche hier die Untersuchung führen, kein Zweifel mehr über den Thatbestand bleibt. Einige geschickt gestellte Fragen des Staatsanwalts verwirren den Schuldigen mehr und mehr, und er legt schließlich ein offenes Geständniß ab. Er steht im Begriff, aus Rache das ihm allein bekannte Geheimniß von Ferréols Anwesenheit zu enthüllen, als er erfährt, daß nicht Ferréol ihn, sondern er selbst sich verrathen habe. Der rohe, aber nicht schlechte Mensch hat noch die anständige Regung, dem Verschwiegenen gegenüber nun auch Schweigen zu bewahren. Auf die Frage des Staatsanwalts, wo er Ferréol begegnet sei, antwortet er: „Auf der Straße“.

Die Motive, welche Ferréol zu seiner Selbstdenunciation bestimmt haben, sind noch immer nicht aufgeklärt. Aber schon der nächste Auftritt wirft auf dieses Dunkel ein helles

Licht, der Präsident theilt seiner Frau mit, daß die Unschuld des jungen d'Aigremont festgestellt sei; der wahre Mörder habe soeben ein umfassendes Geständniß abgelegt.

„Martial?" fragt Gilberte.

Diese natürliche Unbesonnenheit versetzt den Präsidenten und den Staatsanwalt in das höchste Erstaunen und schmettert Ferréol geradezu nieder. Das Geheimniß, das er jetzt so gut bewahrt glaubte, kommt nun doch an den Tag! Gilberte wird interpellirt, wie sie dazu komme, Martial als den Mörder zu bezeichnen. Dem Unrecht, das sie begangen, will sie nicht ein neues hinzufügen. Sie sagt die Wahrheit. Der Präsident selbst verhört seine Frau.

Die Scene ist von ungewöhnlicher dramatischer Wirkung, und die Wirkung täuscht den in athemloser Spannung lauschenden Zuschauer einen Augenblick über das ungenügende Motiv seiner Aufregung hinweg. Die Scene wirkt thatsächlich so, als ob der getäuschte Ehemann durch seine amtliche Stellung gezwungen sei, die Untreue seines Weibes amtlich zu constatiren, seine Schande, die Schande seiner Frau protocollarisch zu den Acten zu geben. Das ist auch das wirklich Dramatische an der Scene. Aber diese Wirkung hat Sardou eben nur dadurch erzielen können, daß er über den harmlosen Thatbestand hinwegeilt und mit dem verdächtigen Scheine gerirt. Dies hat nur geschehen können auf Kosten der Wahrheit und der Wahrscheinlichkeit; aber bewundern muß man das Talent des Dichters, mit dem er es versteht, das Unwahrscheinliche und Unwahre glaubhaft und in der Wirkung wahr zu machen.

Der Präsident fragt seine Frau, nachdem er festgestellt hat, daß Ferréol die Nacht in ihrem Hause verbracht hat, ob Ferréol mit ihrem Willen in seinem Hause sich aufgehalten habe? Da antwortet sie mit gesenkten Lidern ein beschämtes „Ja" und schweigt dann. Der Präsident muß somit glauben, daß Gilberte die Ehe gebrochen habe, und er glaubt es auch.

Aber ist dies lakonische „Ja" möglich? Wird nicht jede Frau, die in der Lage Gilbertes sich befindet, sich nicht allein darauf beschränken, die Frage zu bejahen, sondern vielmehr hinzufügen: „Ja, er ist mit meinem Willen im Hause gewesen, aber er hat das Haus auch auf meinen Befehl alsbald wieder verlassen, ohne daß das Mindeste geschehen wäre, das meine Ehre und die Ehre meiner Familie antasten könnte. Ich bin unklug gewesen, unvorsichtig, mein Verfahren verdient den härtesten Tadel, und die furchtbaren Stunden, die ich heute zugebracht habe, haben mich schwer bestraft. Aber ich bin nicht schlecht gewesen, ich kann Dir, meinem Manne, grade in die Augen sehen, Du brauchst den Kopf nicht wie ein Entehrter zu beugen!" So würde voraussichtlich jede vernünftige Frau antworten. Gilberte läßt es sich aber genügen, ihre Beschuldigung durch das lakonische „Ja" zu verstärken, und sie verzichtet auf ihre Rechtfertigung, die ihr erst ganz allmählich, als wenn es sich um ein Verbrechen handelte, durch die Kreuz- und Querfragen des Präsidenten abgerungen wird.

Gilberte, die ihrem Gatten die Treue bewahrt und den Geliebten, ohne ihn zu erhören, davon geschickt hat, ist uns natürlich sympathischer, als es die schuldige Gilberte sein würde. Aber wenn eine wirkliche Schuld vorläge, so wäre das Drama, wie ich glaube, viel stärker und viel logischer gewesen. Wenn wir uns die Sache recht überlegen, führt uns Sardou eigentlich doch nur an der Nase herum. Er versetzt uns in Aufregung und erschüttert uns, ohne daß ein eigentlicher Grund zu dieser Erschütterung und zu dieser Aufregung vorhanden wäre. Seine Geliebte durfte Ferréol unter keinen Umständen compromittiren; in diesem Falle war ihm das Schweigen eine gebieterische Pflicht. Die Frau Präsidentin, die seine Geliebte gar nicht gewesen ist, kann er überhaupt nicht compromittiren; denn es ist nichts Sträfliches vorgefallen. Etwas Ungewöhnliches, etwas Unstatthaftes, ja! Aber es ist keine Schuld da. Möglich, daß die Klatsch-

basen, wie Ferréol auch sagt, dem Ungewöhnlichen nicht glauben, daß sie die Frau, die schuldig erscheint, für schuldig halten werden. Aber die gewaltige Kraft der Wahrheit würde das boshafte Gewebe der Verleumder doch zerreißen. Es gehört kein großes Talent dazu, um eine Sache, die in Wahrheit unschuldig ist, als unschuldig darzustellen; mögen auch die Umstände, die sie begleiten, noch so außerordentlich sein. Gilberte hat sich dessen, was sie gethan hat, nicht zu schämen; sie kann es ihrem Manne, sie kann es der ganzen Welt in's Gesicht sagen. Sie kann ruhig auftreten und erklären: Ja, ich habe dem, den ich früher liebte, in der Nacht den Riegel offen gelassen. Wir haben zusammen gesprochen; aber die Pflicht der Gattin, die Pflicht der Mutter ist mir zum Bewußtsein gekommen und stark genug gewesen, um mich vor der Anfechtung zu bewahren. Ich bin rein und treu geblieben. Ich kann meinem Manne und meinem Kinde ohne Erröthen gegenüber treten. Ich habe das volle Anrecht auf die Hochachtung der Welt!

Sardou, der uns im Theater dies plausibel macht, der uns mit dem vollsten Vertrauen für die Wahrhaftigkeit und Tugend Gilbertes erfüllt, würde ohne Zweifel, wenn er nur gewollt hätte, auch das Auditorium im Gerichtssaale zu Aix von dem wahren Thatbestande überzeugt haben.

Nach der Feststellung der Thatsachen kann es den Präsidenten keinen großen Kampf kosten, seiner standhaften und treuen Gattin die Hand zur Versöhnung zu reichen. Martial erdrosselt sich im Gefängniß; und damit ist der Prozeß, der Ferréols Zeugenschaft gefordert hatte, beendet, und Gilbertes Aussage verhallt ungehört innerhalb der vier Wände des Präsidentenbureaus.

Victorien Sardou.

II.

Dora.

Schauspiel in einem Aufzuge.

— Paris, Juni 1877. —

Viele Theater sind jetzt geschlossen. Die wenigen, die allabendlich vor ziemlich leeren Bänken Vorstellungen geben, brauchen ihren Wintervorrath auf. Das Théâtre français gibt abwechselnd die beinahe bis zur Langweiligkeit harmlose Idylle „L'ami Fritz“ von Erckmann-Chatrian und das gründlich abgespielte Schauspiel „Der Marquis de Villemer“ von George Sand; auf dem Zettel des Gymnase behauptet sich die ausgelassene Posse „Bébé“, die von Rechts wegen auf die Bühne des Palais-Royal gehörte und sich jedes Anspruchs auf eine literarische Beurtheilung begibt; und so ist es eigentlich nur das Théâtre du Vaudeville, welches durch die Aufführung des Sardou'schen Schauspieles „Dora“ die Theaterfreunde anzieht.

„Dora“ ist eine dramatisirte Geschichte der Spionage.

Victorien Sardou besitzt neben vielen anderen Eigenschaften des Dramatikers auch die sehr wesentliche, daß er sich in beständiger Fühlung mit jenen Ansichten, Auffassungen und Stimmungen der Majorität zu halten versteht, welche

man gewöhnlich als die „öffentliche Meinung" bezeichnet. Er prüft nicht lange, ob diese Auffassungen berechtigte sind. Er theilt sie, er acceptirt sie als Urtheile, selbst wenn es Vorurtheile sein sollten. Das ist vielleicht nicht sehr tapfer, nicht sehr hochherzig, nicht sehr selbstständig, aber es ist jedenfalls bequem und populär.

Unter den Franzosen aller Klassen ist seit dem für sie unglücklichen Verlauf des letzten Krieges die Ansicht verbreitet, daß in Paris eine Schaar von geheimen Agenten beider Geschlechter von den auswärtigen Mächten besoldet werde; diese Agenten schleichen sich in das Vertrauen der offenherzigen Diplomaten und mittheilsamen Deputirten ein, entlocken ihnen mittelst allerhand teuflischer Ränke die verborgensten Staatsgeheimnisse und berichten dann ihren resp. Regierungen brühwarm, was sie aufgeschnappt und erlauscht haben.

Es bereitet den Franzosen eine gewisse Genugthuung, an dieses Ammenmärchen zu glauben. Sie wollen eben lieber auf schändliche Weise verrathen, als ehrlich besiegt gewesen sein. Sardou hält es schon aus diesem Grunde für angemessen, seine Landsleute in diesem Wahne zu bestärken, und sein neuestes Stück ist nichts Anderes als eine eindringliche Aufforderung zur Vorsicht, zum Mißtrauen gegen alle Nicht-Franzosen.

Bedarf es dessen wirklich? Und ist das eines ernsthaften und begabten Schriftstellers würdige Aufgabe? Muß in der That die Gehässigkeit gegen das Ausland, das man, trotz aller Friedensschlüsse, noch immer als Feind betrachtet, von der Bühne herab künstlich gekräftigt werden?

Und glaubt denn Sardou in Wahrheit an die Geschichte von den geheimen Berichterstattern?

Heutzutage zahlt eine große Zeitung für wirklich gute Nachrichten mehr, als eine Regierung aus den immer ziemlich knapp bemessenen geheimen Fonds bezahlen kann. Und einer

schönen und geistvollen Frau stehen, namentlich wenn sie sich über die Vorurtheile der Moral hinwegsetzt, und besonders in Paris, schließlich doch noch andere Mittel zur Begründung einer behaglichen und glänzenden Existenz zur Verfügung, als die Spionage und der mit der Spionage unweigerlich verbundene Diebstahl von wichtigen Documenten.

Denn es versteht sich, daß in „Dora" wieder einmal eines jener wichtigen Actenstücke, von denen das Wohl und Wehe Frankreichs abhängt, gestohlen wird.

Gelegentlich dieses schon häufig verwertheten Motivs möchte ich mir eine bescheidene Anfrage vergönnen: wieviel wirklich werthvolle Documente der Diplomatie sind in der Geschichte der Neuzeit wohl entwendet worden? Ich glaube, Sardou ist nicht im Stande, auch nur ein einziges Beispiel anzuführen.

Aber darum hat er sich nicht weiter gekümmert. Er hat sich überhaupt um nichts gekümmert. Er setzt denselben glücklichen Leichtsinn, den er besitzt und der ihm als Dichter sicherlich nachgesehen werden darf, auch bei seiner Regierung voraus. Die französische Regierung vertraut in dem Sardouschen Drama jene hochbedeutende Urkunde, die ein Staatsgeheimniß von größter Tragweite enthält, einem jungen Attaché an, der dieselbe auf der Hochzeitsreise im Koffer mit sich herum führt, und diese hochbedeutende Urkunde ist in gewöhnlicher Currentschrift aufgesetzt, ist nicht einmal versiegelt! Alle Welt weiß, daß dergleichen Schriftstücke entweder chiffrirt oder wohlverschlossen durch besondere Feldjäger befördert werden, daß ein Diebstahl unter den Bedingungen, die Sardou ohne Weiteres annimmt, geradezu eine Unmöglichkeit ist. Aber was thut's? Was schadet es, ob die Voraussetzungen nichtige und die Tendenz zum mindesten eine nicht lobenswerthe ist? Das Stück ist geschickt, ist interessant, ist wirkungsvoll; und das scheint die Hauptsache zu sein.

Nimmt man die Voraussetzungen hin und verzichtet man darauf, wegen der Tendenz mit dem Dichter zu rechten, so muß man allerdings gestehen, daß „Dora“ mit einem hervorragenden Talente geschrieben ist: fesselnd im Inhalt, bedeutend im Aufbau und in der Technik von jener unheimlichen Kunstfertigkeit, die für die Stücke der neueren französischen Schule typisch zu werden beginnt.

Dora ist ein armes und schönes junges Mädchen aus einer heruntergekommenen adligen Zigeunerfamilie. Sie lebt mit ihrer Mutter, der Marquise de Rio-Zarès, einer verschrobenen gutmüthigen Person, im glänzenden Elende. Bei jedem Zug an der Schelle fahren Mutter und Tochter vor Schreck zusammen, weil beständig eine unquittirte Rechnung erwartet wird. Dieses junge Mädchen wird nun von dem geheimen „Generalagenten“ van der Kraft zum Spionierdienste auserséhen.

In dem Salon der Mutter Doras machen wir verschiedene interessante Bekanntschaften.

Da ist zunächst ein gewisser Tekly, wahrscheinlich ein ungarischer Insurgent, der in der Verbannung lebt. Wir sehen ihn zunächst nur flüchtig, denn er muß sich schleunigst nach Griechenland begeben, vielleicht um sich auch da an irgend einem Freiheitskampfe zu betheiligen. Bevor er sich verabschiedet, schenkt er seiner Freundin Dora seine Photographie. Diese Photographie spielt noch eine große Rolle. Wir ahnen das gleich. Denn wir sehen, wie eine Gräfin Zicka, die sich mit einer Theilnahme, welche wir zunächst auf irgendwelche weibliche Neigung zurückführen, nach Tekly und seinen Reiseplänen erkundigt, diese Photographie aus dem Album entwendet und versteckt.

Wir lernen da ferner einen jungen Diplomaten kennen, einen gewissen André de Maurillac, der an irgend einer Botschaft attachirt ist, der für Doras Liebenswürdigkeit, Schönheit und Jugend das volle Verständniß besitzt, einen

guten Freund des Ungarn Tekly und des Deputirten Favrolle.

Dieser Favrolle ist der bekannte Arrangeur und Raisonnair, der in keiner modernen französischen Komödie fehlen darf. Es ist der Desgenais, den Musset in die neuere Literatur eingeführt hat, ein etwas entarteter Enkel des Molière'schen Philint. Er ist gewöhnlich Junggeselle, überlegen in Erfahrungen, etwas skeptisch, sehr satyrisch, mit allem verfügbaren Geiste ausgestattet, in einer angesehenen Stellung, daher auch decorirt. Er bummelt gemächlich neben der Handlung her, wenn er nicht darüber schwebt. In dem letzteren Falle läßt er sich im entscheidenden Augenblicke herab, um dem Helden als Schutzengel, der Heldin als Ritter zur Seite stehen. Er sucht und findet immer die Gelegenheit, einmal oder mehrere Male eine trefflich gebaute Rede oder mehrere Reden zu halten, die in glücklichen Schlagworten die eigentliche Moral von der Geschichte enthalten, die das sagen, was der Autor über sein Thema zu sagen hat, von dem er wünscht, daß es behalten werde, daß es sich weiter trage. Natürlich ein goldenes Herz und ein bedeutender Kopf. Ollivier heißt er in der „Demi-Monde", Remonin in der „Fremden", Pomerol in „Fernande", diesmal heißt er Favrolle.

Durch die Unterstützung des Agenten v. d. Kraft, der die verschrobene Marquise als „Correspondentin" anstellt — die einfältige Frau hat keine Ahnung von dem, was man von ihr beansprucht, und füllt Bogen mit Berichten über ihre jugendlichen Liebesabenteuer — ändert und bessert sich also die gänzlich zerrüttete Situation der beiden Damen. Auch Dora lebt in vollster Unkenntniß der Verhältnisse und sie ist viel zu jung, viel zu unerfahren, um sich von den Motiven des erfreulichen Umschwungs Rechenschaft abzulegen. Sie freut sich darüber, daß ihre gute arme Mutter nicht mehr von lästigen Gläubigern behelligt wird, sie freut sich,

daß sie an den Belustigungen der reichen Mädchen theilnehmen darf; alles Andere kümmert sie wenig. Freilich erinnert sie sich bisweilen daran, daß sie noch arm ist, und es erscheint ihr daher auch ganz natürlich, daß man ihr von einer reichen Partie spricht. Ja, sie ist so vernünftig, daß sie sich schon halb und halb mit dem Gedanken vertraut macht, sich dem Manne, der sie auszeichnet, zu opfern — trotz ihrer herzlichen Neigung für den jungen Diplomaten André — als sie durch ein Wort über den ganzen Jammer ihrer Lage aufgeklärt wird.

Die Scene ist ganz kurz, sehr energisch und, wenn die Dora eine so ausgezeichnete Darstellerin findet, wie hier in der Pierson, auch sehr wirksam.

Der Mann, in welchem Dora ihren Bräutigam befürchtet, stellt sich vor. Dora streift ihn mit einem Blicke. Das gemeine, unangenehme Aeußere dieses Bräutigams, der ihr Vater sein könnte, macht sie schaudern. Sie setzen sich, ohne ein Wort zu wechseln, neben einander. Dora athmet tief. Sie sammelt sich, um die unvermeidliche Erklärung mit Fassung zu ertragen. Die Erklärung erfolgt. Der Mann sagt einige ganz banale Redensarten, wie glücklich er sich schätzen würde, wenn die Gefühle der Sympathie, die er ihr entgegen bringe, von ihrer Seite getheilt würden u. s. w. Sie dürfe sich darauf verlassen, fügt er mit einem widerwärtig discreten Schmunzeln hinzu, daß seine Frau in keiner Weise . . .

— Ihre Frau? unterbricht ihn Dora mit dem Ausdrucke des tiefsten Erstaunens. Ihre Frau? Sind Sie denn verheirathet?

— Allerdings, versetzt der sonderbare Freier gleichgültig abwehrend und, um Dora, in deren erstarrten Gesichtszügen sich der Schrecken über diese unerwartete Offenbarung deutlich kund gibt, gewissermaßen zu beruhigen, fügt er mit beleidigender Gemüthlichkeit hinzu: aber das soll Sie nicht

weiter stören. Thatsächlich bin ich so gut wie gar nicht verheirathet.

— Also nicht ihre Frau wollen Sie aus mir machen? Ihre . . .

Sie kann den Satz nicht vollenden. Die Entrüstung schnürt ihr die Kehle zu.

Jetzt sieht sie klar! Sie ist arm, d. h. sie ist wehrlos und den schmählichsten Anträgen ausgesetzt. Die Reinheit ihrer Seele, ihre Keuschheit, ihre Unschuld — alles das zusammengenommen ist nicht stark genug, um sie vor der gröbsten Beleidigung zu schützen, um dem ersten besten hergelaufenen Schelme, der mit ein paar Goldstücken klimpert, zu imponiren? — Die Empörung gibt dem kleinen Mädchen eine wunderbare Kraft. Sie wirft den Elenden zur Thür hinaus; der Verächtliche wird obenein noch lächerlich.

Diese leidenschaftliche Erregung des jungen Mädchens erscheint dem Agenten v. d. Kraft als die besonders geeignete Stimmung, um Dora gefügig und seinen Zwecken dienstbar zu machen. Verliebte Mädchen kann er für sein Geschäft nicht gebrauchen. Die Liebe ist blind und er bedarf vor Allem sehender Augen. Er benutzt also den günstigen Augenblick einerseits, um Dora die ersten flüchtigen Andeutungen über die Dienste, die er von ihr begehrt, zu geben — Andeutungen, die Dora wieder nicht versteht — andererseits, um in ihr den Glauben zu erwecken, daß der junge Diplomat schließlich auch nichts weiter von ihr wolle, als was soeben — nur in einer ungeschickteren Form — von ihr gefordert worden sei.

Dora ist tief betrübt und sie macht, als sie dem jugendlichen André gegenübertritt, aus ihrem Kummer keinen Hehl, denn sie hat ihn so wahr, so innig geliebt, ja, sie liebt ihn noch. Wie jubelt sie auf, als sie sich überzeugt, daß André ihre Liebe theilt, daß er sie ehrt und achtet, wie sie es verdient, daß er aus ihr sein Weib machen will.

Dora ist nun Andrés Braut und für v. d. Kraft unrettbar verloren! Dieser tröstet sich, so gut es eben gehen mag, und sagt mit sauersüßer Miene: „Die Tochter ist dahin! — mir bleibt die Mutter. Aber was um Alles in der Welt soll ich mit dieser alten „Revue des deux Mondes“ anfangen?“ — —

Die Vermählung Doras mit André de Maurillac folgt der Verlobung auf dem Fuße. Die jungen Leute haben schon den Hochzeitsstaat abgelegt und stehen im Begriff, lustig in die Flitterwochen hineinzureisen, als der böse v. d. Kraft mit seinen teuflischen Machinationen wieder in die Handlung eingreift. Er hat erfahren, daß die französische Regierung dem jungen Attaché ein Actenstück von unberechenbarem Werthe anvertraut hat, welches dieser auf der Hochzeitsreise dem Botschafter bei einer fremden Macht persönlich überbringen soll, und daß dieses Actenstück im Schreibtisch des jungen Mannes eingeschlossen ist. Er gibt also der von ihm besoldeten Gräfin Zicka — derselben, die die Photographie des Ungarn sich angeeignet hatte — den Auftrag, sich dieses Papiers womöglich zu bemächtigen. Die Gräfin Zicka verschafft sich auf schlaue Weise den Schlüssel, den André seiner Frau gegeben hatte, und stiehlt das Document. Gleichzeitig veranlaßt sie Dora, ein paar freundliche Zeilen an Kraft zu schreiben, den André trotz aller Freundlichkeiten, die dieser Dora und deren Mutter erwiesen hat, nicht zum Trauzeugen hat laden wollen; sie richtet es ferner so ein, daß sie selbst den Brief an Kraft verschließt, schiebt das werthvolle Blatt als willkommene Beilage ein — die französischen Diplomaten nehmen zu ihren wichtigsten Mittheilungen das kleinste Format, wie es scheint — und läßt durch Dora den Brief an den Agenten befördern. —

Da kommt Tekly plötzlich wieder; und was nun folgt ist ein vollkommenes Seitenstück zu den spannenden Scenen in „Fernande“. Tekly hört, daß sich sein Freund André

verheirathet hat, weiß aber nicht, mit wem. Seine Glückwünsche zur Vermählung glaubt er noch dadurch zu bekräftigen, daß er seiner besonderen Freude darüber Ausdruck gibt, wie André den Klauen Doras und ihrer Mutter glücklich entgangen sei. André fordert Aufklärung. Und wohl oder übel muß der in die Enge getriebene Tekly nun erklären, daß er Griechenland, das Ziel seiner Reise, nicht erreicht hat, weil er durch eine Spionin verrathen und in Triest verhaftet worden ist, und zwar ist die Verhaftung und die Feststellung der Identität erfolgt auf Grund derselben Photographie, die er Dora gegeben hatte.

Zur selben Zeit bemerkt André den Diebstahl der Urkunde. Kein Zweifel, er ist in die Hände einer nichtswürdigen Spionin gerathen.

Alle diese Scenen — die Scenen des Diebstahls und der Auseinandersetzungen Andrés mit Tekly und mit Dora — sind vom theatralischen Gesichtspunkte aus betrachtet meisterhaft. Bisweilen zeigt sich uns Sardou auch noch von der bedeutenderen Seite als der des virtuosen Bühnentechnikers, bisweilen trifft unser Ohr ein gutes dichterisches Wort. So, wenn der verzweifelte André seine Frau auffordert: „Aber so vertheidige dich doch wenigstens!“ und diese mit Stolz entgegnet: „Ich mich vertheidigen? Ich bin dein Weib, und an dir ist es, meine Vertheidigung zu ergreifen!“

Ich verzichte darauf, die kunstvolle Verwicklung weiter zu verfolgen und die noch kunstvollere Lösung zu erzählen. Es ist ganz erstaunlich, wie Sardou die Kunst besitzt, den Geist zu kitzeln und zu rechter Zeit eine fertige Lösung aufzutischen — die Kunst, von der Musset vielleicht etwas zu geringschätzig spricht:

— — „le bel art de chatouiller l'esprit
Et de servier à point un dénoûment bien cuit.
Grace à Dieu, nos auteurs ont changé de méthode,
Et nous aimons bien mieux quelque drame à la mode,

Où l'intrigue, enlacée et roulée en feston
Tourne comme un rébus autour d'un mirliton.

In dieser verzwickten und verwickelten Schlingung der Fäden, deren Entwirrung allerdings dem frivolen Vergnügen, das die Lösung eines schwierigen Rebus bereitet, näher kommt, als dem urkräftigen Behagen, welches das echte Kunstwerk gewähren soll — in dieser Fertigkeit ist Sardou ein Meister. Es ist eine Kunst, aber es ist doch wohl nicht die wahre dramatische Kunst.

Björnstjerne Björnson.

„Ein Fallissement."

Schauspiel in vier Aufzügen.

— December 1875. —

Der Großhändler Tjälde gilt für einen der reichsten Männer an der Küste. Tausende von Arbeitern, die in seinen umfassenden industriellen Etablissements beschäftigt sind, verehren in ihm den Wohlthäter seines Landes. Er führt ein großes Haus. Er gibt glänzende Feste, und die Fremdenzimmer im Herrenschlosse sind mit willkommenen Gästen fast immer besetzt. Nicht ohne Mühe genügt die etwas kränkliche Frau Tjälde den gesellschaftlichen Anforderungen, welche die Stellung ihres Mannes ihr zuweist. Sie scheint kaum Muße zu haben, sich noch um etwas anderes zu bekümmern, als um die Frage, was sie den Gästen vorsetzen werde. Zwei Töchter sind in dem Hause. Die älteste, Walburg, besitzt einen mehr Achtung gebietenden als Liebe erweckenden Charakter. Es ist eine stolze, gerade Natur, unerbittlich gegen Alles, was nicht recht und wahr ist, unzugänglich allen frivolen Bemerkungen; aus diesem Grunde hat die „gute Partie" wohl noch Keinen verlocken wollen. Sannäs, Tjäldes Procurist, der sich im Dienste für

seinen Herrn die Hände roth gearbeitet und sich in die unnahbare Schöne verliebt hat, wird von ihr mit demüthigendem Hohne zurückgewiesen. Ganz anders ist die jüngere, Signe: eine niedliche, verhätschelte, kleine Person, die sorglos im Wohlleben aufgewachsen ist und zur richtigen Zeit, im Alter von etwa achtzehn Jahren, auch richtig ihren Cavallerielieutenant gefunden hat. Lieutenant Hamar ist kein Heuchler und kein Bösewicht; er ist ein junger Mensch, wie man deren zu hunderten findet. Daß Signe ein niedliches Mädchen ist, hat ihm ebensowenig entgehen können wie allen anderen, und daß sie voraussichtlich eine sehr bedeutende Mitgift bekommen wird, hat ihr in seinen Augen an ihrem Reize nichts genommen. Denn er, der noble Passionen besitzt und namentlich ein großer Pferdeliebhaber ist, weiß die Annehmlichkeiten eines bedeutenden Vermögens sehr wohl zu schätzen. Für ihn scheint überhaupt seine Stellung im Dienste des Königs nicht der eigentliche Beruf, nicht der Zweck zu sein, sondern nur ein Mittel zur Erreichung eines anderen Zweckes, nämlich einer angenehmen, sorgenfreien und behaglichen Lebensstellung.

Während so Tjäldes Haus nach außen hin den Schimmer eines gesunden Wohlstandes verbreitet, sind in Wahrheit die Verhältnisse des Großhändlers schon seit langer Zeit vollkommen zerrüttete. Seit drei Jahren hat Tjälde nur durch künstliche Machinationen das scheinbare Gleichgewicht zwischen den Verlusten und dem Gewinn herzustellen vermocht. Durch das Fallissement eines bedeutenden Hauses sind nun aber die Banken, welche ihm bisher Credit gewährt haben, auch gegen ihn mißtrauisch geworden, und in dem Augenblick, als wiederum starke Verpflichtungen an ihn herantreten, wird ihm der Credit, auf den er mit Bestimmtheit gerechnet hat, versagt. Anstatt des erwarteten Geldes stellt sich bei ihm der Mandatar der Banken ein, ein hervorragender Jurist, Advocat Berent, der den Auftrag erhalten hat, sich über die

Finanzlage der Debitoren der verschiedenen Institute, die ihn bevollmächtigt haben, genau zu unterrichten, um seinen Auftraggebern darüber Aufschluß zu geben, ob sie auf weitere Operationen sich einlassen können, oder ob sie zu einer vorsichtigen Zurückhaltung gezwungen sind.

Tjälde wird durch diesen Besuch in nicht geringen Schrecken gesetzt. Er weiß, wie ungünstig seine Verhältnisse liegen. Er weiß, daß er einen außerordentlich intelligenten und klar sehenden Mann vor sich hat, den man nicht leicht täuschen kann. Aber trotzdem hofft er noch, dem Mandatar durch geschickte Gruppirung von Zahlen eine Bilanz vorlegen zu können, welche diesen zu einer freundlichen Beurtheilung seiner Lage veranlassen könne.

Die Conferenz wird auf den Nachmittag verabredet. Inzwischen aber fällt auf Tjäldes Mißgeschick noch ein Hoffnungsstrahl: der reiche Consul Lind, der nicht zu dem Consortium der Banken gehört, die Berent mit der Feststellung der Thatsachen beauftragt haben, mit dem Tjälde seit geraumer Zeit in Geschäftsverbindung steht, und der keinen Einblick in die zerrütteten Verhältnisse des Großhändlers gewonnen haben kann, meldet sich zum Besuch an. Tjälde, der seit Jahren durch sogenannte „Schiebungen" die Katastrophe verzögert, der ein Loch gemacht hat, um ein anderes auszufüllen, hofft auf dieselbe Weise auch diesmal dem Zusammenbruch vorzubeugen. Wenn es ihm gelingt, den Consul in seiner Vertrauensseligkeit zu bestärken und von ihm auf Credit eine bedeutende Summe zu erhalten, so ist er im Stande, die dringendsten Ansprüche des Augenblicks zu befriedigen und später — später wird sich ja hoffentlich Alles machen! Die Papiere können ja steigen, das Absatzgebiet für seine industriellen Erzeugnisse kann sich erweitern; mit einem Worte: es kann noch Alles gut werden — vorausgesetzt eben, daß Consul Lind ihm den Credit, dessen er jetzt bedarf, eröffnet! Lind muß also von seinem Hause den befriedigendsten Eindruck gewinnen.

Darauf hin wird nun eine Gesellschaft eingeladen: einige große Kaufleute, der Prediger, der Zollcontroleur und der Braumeister Jacobson, der seit dreißig Jahren in Tjäldes Diensten steht und für seinen Herrn durchs Feuer geht. Alles verläuft ganz nach Wunsch. Die Gesellschaft befindet sich in der animirtesten Stimmung, Frohsinn und Heiterkeit herrschen beim Mahl. Consul Lind kann nicht ahnen, daß diesem glücklichen Hause das Verderben droht. Erst im letzten Augenblicke, als er sich eben von seinem lieben freundlichen Wirthe verabschieden will, wird er durch die Mittheilung, daß Advocat Berent im Auftrage der Banken hier an Ort und Stelle verweilt und auch mit Tjälde conferiren werde, stutzig gemacht, und seine sorglose Herzlichkeit weicht plötzlich einer auffallenden geschäftlichen Kühle.

Auf die lärmenden und berauschenden Lustbarkeiten der Gesellschaft folgt die stille und nüchterne Conferenz mit dem Advocaten Berent. Tjälde hat dem Juristen die Bilanz vorgelegt, die zu seinen Gunsten einen Ueberschuß von 200,000 Speciesthalern aufweist. Berent zerpflückt die einzelnen Posten, substituirt den von Tjälde aufgestellten Ziffern andere nach seiner besten Wahrnehmung ermittelte, die anstatt der Activa, welche sich Tjälde berechnet hat, Passiva im Betrage von 400,000 Speciesthalern ergeben. Der Großhändler versucht zunächst mit dem Juristen zu discutiren; da dieser aber an der unerbittlichen Logik der Thatsachen festhält und den Kaufmann immer mehr in die Enge treibt, gibt es Tjälde endlich auf, den scharfsinnigen und unterrichteten Mandatar der Banken zu belügen und nimmt nun zur Grobheit seine Zuflucht. Berent weist die Schmähungen mit Ueberlegenheit zurück und versucht es, den Kaufmann immer und immer wieder auf das Gebiet der Thatsachen zu verweisen. Tjälde sieht ein, daß er einen unbezwinglich starken Gegner vor sich hat, und als auch die Schmähungen nichts fruchten, als sich ihm durch die Gewalt der Wahrheit wider

Willen die Ueberzeugung aufnöthigt, daß er wirklich ruinirt ist, sucht er durch Drohungen die Stimme seines Gewissens zu übertäuben. Er verschließt die Thüren, nimmt einen Revolver aus der Schublade und erklärt, daß er Berent und sich selbst tödten werde, wenn man ihn zum Aeußersten triebe. Der kleine schwächliche Advocat hat darauf nur eine Antwort: er fordert Tjälde auf, seine Insolvenzerklärung zu unterzeichnen. Die Waffe entfällt Tjäldes Händen. Der große starke Mann, den die Verzweiflung zur Extravaganz getrieben hatte, bricht schluchzend zusammen wie ein Kind. Die Thränen rollen ihm über die Wangen, der kalte Schweiß der Verzweiflung bedeckt seine Stirn, und mit zitternder Hand unterzeichnet er sein kaufmännisches Todesurtheil.

Berent hat seine Pflicht gethan, er wendet sich zum Gehen. „Haben Sie nun die Güte, mir die Thür zu öffnen," sagt er sanft. Es macht einen unheimlichen Eindruck, wenn der arme Tjälde jetzt erniedrigt die Thür öffnen muß, die er in der Verzweiflung verschlossen hatte. Die ganze Scene ist wundervoll. Sie gehört zu den bedeutendsten, die die germanische Bühnendichtung überhaupt hervorgebracht hat; sie stellt sich den Meisterwerken unserer Literatur ebenbürtig an die Seite.

Mit der Erklärung, durch welche sich der Großhändler Tjälde fallit erklärt, hat Advocat Berent das Haus verlassen. Tjälde bleibt allein in seiner verzweifelten Stimmung. Mit wirrem Blick stiert er auf den Hof. Da sieht er den prächtigen Fuchs gesattelt, den er aus der Masse seines falliten Geschäftsfreundes für einen Riesenpreis erstanden hatte. Das dünkt ihm wie ein Wink des Himmels. Er will fliehen, er kann die Entehrung hier nicht ertragen. Wohin er blickt, überall sieht er nur Schmerz, Leiden, Demüthigung! Er wagt es nicht, seiner Frau gegenüberzutreten, die er seit Jahren belogen hat. Er fürchtet sich vor der Begegnung mit seiner unversöhnlich strengen ältesten Tochter. Er scheut

sich, seinem jüngsten verzogenen Liebling in die Augen zu sehen. Und was wird sein Schwiegersohn, der flotte Cavallerielieutenant, sagen? Und wie soll er den Arbeitern gegenübertreten, die durch ihn auf einmal brodlos werden? — Fliehen! Es gibt keinen andern Ausweg!

Er rafft die wenigen Goldstücke zusammen, die auf seinem Pulte liegen, er läßt sich von seiner Frau den Mantelsack bringen. Noch einmal versucht er zu lügen: er spricht von einer nothwendigen Geschäftsreise, die ihn auf ganz kurze Zeit von Hause entferne; die arme stille Frau sagt kein Wort, aber sie weiß Alles. Sie weiß es seit Jahren und hat mit Heroismus schweigend Alles ertragen. Alle die Geldgeschenke, die er ihr im Laufe der Zeit gemacht, hat sie als Nothpfennig bei Seite gelegt, und jetzt läßt sie die erwünschte Summe heimlich in den Mantelsack des ruinirten Kaufmanns gleiten. Schon will Tjälde sich verabschieden, als er durch einen Zettel des Advocaten Berent darauf aufmerksam gemacht wird, daß das Haus von Polizisten umstellt sei, und daß er, um kein Mißverständniß hervorzurufen, dasselbe lieber nicht verlassen möge.

Die entsetzlichen Formalitäten der Fallissementserklärung müssen nun erfüllt werden. Alles wird versiegelt. Eine Gerichtscommission nimmt ein Inventar auf und legt Beschlag auf die Geschäftsbücher. Tjälde händigt derselben sogar seine Uhr und seine goldene Kette aus. Die Familie versammelt sich um ihn in dem traurigen Zimmer, und draußen rotten sich die verzweifelten Arbeiter drohend zusammen. Das schöne Racepferd, das noch immer gesattelt seines Reiters harrt, veranlaßt sie zu Spottreden und Schmähungen. Der Lieutenant empfindet es vor allem tragisch, daß mit dem edlen Pferde Unfug getrieben wird, er nimmt die Pistole die noch auf dem Tische liegt und will auf dasselbe vom Fenster aus feuern; der Revolver entlädt sich aber, zum Glück, ohne Jemand zu treffen. Das ist aber auch das

einzige, was der junge Hamar für seinen früheren Schwiegervater thun kann. Für seinen früheren Schwiegervater; denn die gänzlich veränderten Vermögensverhältnisse haben auf die Gesinnung des Lieutenants ihre Wirkung nicht verfehlt. Während vorn die traurige Familie aus der trostlosen Lage Befreiung sucht, schleicht er sich heimlich davon. Die reizende Signe sieht sich gerade um, als er sich ganz geräuschlos durch die Thür drängt. Laut weinend umschlingt sie ihre Mutter. Diese tröstet das arme Kind: „Nun schwindet alles Unwahre, wir wollen nicht klagen, weine nicht". Und Signe gibt unter Thränen die ergreifende Antwort: „Ich schäme mich, ach, ich schäme mich!"

Walburg, die ältere, starr und unbarmherzig wie immer, fügt den bitteren Commentar hinzu: „Was soll man sich darüber wundern? Jedes reiche Haus hat seinen Lieutenant; der unsrige ist jetzt auf und davon . . ."

Noch andere und bitterere Demüthigungen sind dem ruinirten Kaufmann vorbehalten. Aus dem Munde seiner Untergebenen muß er die schimpfliche Verurtheilung seines Gebarens ruhig über sich ergehen lassen. Alle verlassen ihn, alle fluchen ihm. Nur Einer erbarmt sich seiner: der gute Sannäs, der Procurist mit den rothen Händen, der seinem Herrn, dem er Alles verdankt, seine Ersparnisse zur Verfügung stellt, damit er mit dem kleinen Capital aufs Neue anfangen könne.

Damit ist der Höhepunkt der Handlung erreicht, und damit sollte der dritte Act schließen. Der Dichter hat den dramatischen Fehler begangen, diesen Act noch ungebührlich zu verlängern. Einige lange und überflüssige Scenen, die eine versöhnliche Stimmung herbeizuführen bezwecken, schließen sich hier noch an. Aber diese versöhnliche Stimmung wird nicht erreicht. Es wird nichts weiter erreicht, als daß man aus der Ergriffenheit herausgerissen und über die Dinge, die man noch zu hören bekommt, und nach denen man gar kein

Verlangen trägt, verstimmt wird. Das Publicum hat thatsächlich nur Interesse an dem Mißgeschick des ruinirten Tjälde. Alles Andere tritt dieser vollen Theilnahme gegenüber in den Hintergrund. Alles Andere gilt uns Zuschauern als episodenhaft. Ob sich das Verhältniß zwischen Walburg und Sannäs noch regulirt, oder ob es zum mindesten die Hoffnung auf Regulirung erwecken darf — das ist uns in diesem Augenblick ganz einerlei. Der Dichter muthet uns zu, daß wir uns jetzt, da alle unsere Empfindungen für Tjälde in Anspruch genommen sind, von diesem abwenden und uns der freilich recht interessanten, aber uns einstweilen vollständig gleichgültigen Tochter Walburg und dem guten Sannäs zuwenden sollen. Vergebliches Beginnen! Der allein logische und allein richtige Actschluß liegt hier nach Empfang des Briefes von Sannäs. Da sind wir noch unter dem vollen Eindrucke der schmerzlichen Vorgänge, die wir eben mit erlebt haben, da sind wir erschüttert von der harten Strafe, die Tjälde getroffen hat, da sind wir gerührt von dem hochherzigen Schritte des Procuristen, der uns ergreift, und der uns die versöhnliche Hoffnung läßt, daß dem jetzt so schwer Geprüften doch einst bessere Stunden schlagen werden.

Eine solche versöhnlich stimmende Hoffnung würde unseres Erachtens überhaupt für den Abschluß des Schauspiels genügt haben. Der norwegische Dichter ist weiter gegangen und hat dieselbe zur Gewißheit machen wollen. Er hat nicht den Muth gehabt, das Stück so zu schließen, wie es nach den Voraussetzungen schließen müßte. Er hat es sich nicht genügen lassen, nach der schwarzen umwölkten Nacht den rosigen Schimmer der Morgenröthe hervorzuzaubern, welcher einen freundlichen Tag verspricht. Er hat es versucht, uns auf einmal in die volle goldene Mittagssonne eines wolkenlosen Freudentages zu versetzen. Ich für meinen Theil bedauere das und glaube, daß dies ein dichterischer Irrthum ist, dem wir das Mißlingen des letzten Actes

und der zweiten Hälfte des vorletzten Actes zuzuschreiben haben.

Während die Einheitlichkeit der Zeit in den ersten drei Acten vollständig gewahrt ist, hat der Dichter aus demselben Grunde zwischen dem dritten und vierten einen Zeitraum von mehreren Jahren verstreichen lassen müssen. Da treffen wir denn Alles genau, wie es rechtschaffene Leute erwarten. Tjälde lebt in bescheidenen Verhältnissen, sein Haar ist ergraut, seine Frau ist kränklich, aber seelenruhig und heiter, die kleine unpraktische Signe hat sich gebessert und kocht gute Suppen, die energische Walburg führt mit Umsicht die Geschäfte ihres Vaters, die sich so glücklich entwickelt haben, daß über Jahr und Tag die sämmtlichen Passiva auf Heller und Pfennig getilgt sein werden; und der getreue Sannäs empfängt mit der Hand des geliebten Mädchens zuguterletzt seinen wohlverdienten Lohn.

Das ist auf dem ungewöhnlich schönen Aufbau des Stückes ein ganz gewöhnliches Nothdach. Das konnte jeder andere mittelmäßig Begabte ebenso gut machen, vielleicht sogar noch ein bischen besser; und von dem großen Dichter, der den zweiten und dritten Act des „Fallissement" geschrieben hat, durfte man mehr erwarten.

Durch den verhältnißmäßig schwachen Schluß hat das Werk seine schöne Einheitlichkeit eingebüßt. Auf das Hervorragendste, das eine geradezu gewaltige dramatische Kraft bekundet, folgt Einiges, dem sogar der Vorwurf des Trivialen nicht erspart werden kann; auf das Einheitliche und Fertige nothdürftiges Flickwerk. Aber zum Glück überwiegen die kraftvollen Aeußerungen des großen Talentes bei weitem die Ankündigungen seiner Schwäche. Wir verdanken dem Stücke die tiefsten und erschütterndsten Eindrücke, die wir seit Jahren von der Bühne herab empfangen haben; und dafür wollen wir dem Dichter dankbar sein — ohne irgend welche Einschränkung.

Herr Possart spielte die interessanteste Rolle des Stückes, den Advocaten Berent. Ich pflege mit der Ertheilung des Prädicats „meisterhaft" nicht verschwenderisch umzugehen, aber ich finde in der That kein anderes Wort für diese ganz ausgezeichnete Darstellung. Herr Possart zeichnete den bedeutenden Juristen mit den feinsten Strichen und in geradezu vollkommener Glaubwürdigkeit. Da war nichts Gesuchtes, nichts virtuosenhaft Herausgeklügeltes. Jedes Wort, jede Geste war der Ausdruck der vollkommenen Wahrheit. In der discretesten und gerade deshalb so wirksamen Weise bekundeten sich die Gefühle, die den Juristen, der hier nur ein Amt und keine Meinung hat, während der peinlichen Unterredung überkommen. Verächtlich den Schmähungen gegenüber, von den Drohungen, die an sein Leben gehen, zunächst erschreckt, dann aber durch den Muth des Verstandes wieder seiner Ueberlegenheit bewußt, menschlich ergriffen von dem Unglück, das er constatiren muß, und dessen, wenn auch schuldiges Opfer gebrochen vor seinen Füßen liegt — so erscheint uns in der Possart'schen Darstellung dieser Advocat Berent, einer der menschlichsten und interessantesten Charaktere, die je ein Bühnendichter geschaffen hat.

Franz Hedberg.

Die Töchter des Majors.

Lustspiel in drei Aufzügen.

— November 1877. —

Seit dem ungewöhnlichen Erfolge des „Fallissements“ von Björnstjerne Björnson hat man den skandinavischen Dramatikern in Deutschland eine lebhafte Theilnahme zugewandt. Man hat bei uns von dem Verfasser des „Fallissements“ noch andere, sehr beachtenswerthe Dichtungen kennen gelernt: das düstere, unheimliche Familiengemälde „Der Redacteur“, das zwar große Fehler, aber auch sehr große Eigenschaften enthält, und das vielleicht wegen der merkwürdigen Kraft in der Charakterzeichnung zu den bedeutendsten Dichtungen Björnsons gerechnet werden muß; das markige Drama „Zwischen den Schlachten“ und das fein empfundene Genrebild „Die Neuvermählten“, in dem sich ebenfalls trotz des rein epischen Vorwurfs ein ursprüngliches und echtes Talent für die Bühne kundgibt. Alle diese Dichtungen haben etwas Eigenartiges, Gesundes, und sogar die bis zur Affectirtheit getriebene Knappheit in der Diction bereitet den deutschen Zuhörern ein eigenthümliches Behagen. Man hat außerdem in Henrik Ibsen, dem Verfasser der „Kron-

prätendenten" und der „nordischen Heerfahrt", einen originalen, gestaltungsfähigen Dichter kennen gelernt. Im letzten Winter hatte es fast den Anschein, als ob Voltaires Compliment an die Adresse der Kaiserin Katharina II.

„C'est du Nord aujourd'hui que nous vient la lumière"

für unsere deutsche Bühne mehr als ein Compliment werden, als ob unser deutsches Theater von den stammverwandten Skandinaviern wirklich fruchtbare Anregungen empfangen sollte.

Das königliche Schauspielhaus hat uns nun die Bekanntschaft mit einem neuen Schweden oder Norweger, mit Franz Hedberg vermittelt, dessen Lustspiel „Die Töchter des Majors" am 9. November 1877 zum ersten Mal hier aufgeführt worden ist.

Hier liegt aber die Sache doch einigermaßen anders als bei den Dichtungen von Björnson und Ibsen. Die Werke der Letzteren haben einen entschiedenen und besonderen Charakter, der es rechtfertigt, daß deren Bekanntschaft über die Grenzen ihres Vaterlandes hinaus gemacht werde. Bei Hedberg aber ist von irgend welcher Eigenartigkeit gar nicht die Rede. Soweit wir den Dichter nach dem uns vorgeführten Lustspiel beurtheilen dürfen, haben wir es mit einem bescheidenen, harmlosen Talente zu thun, das sich im großen Troß der Schriftsteller gewöhnlichen Schlages weder in gutem noch im schlechten Sinne bemerkbar macht, das eben mitläuft, ohne irgend welchen Schaden anzurichten, aber auch ohne segensreich zu wirken. Hedbergs Talent hat nichts irgendwie Frappantes, das dazu reizen könnte, den Fernstehenden zum Nähertreten, den Vorüberlaufenden zum Verweilen einzuladen. Traurig müßte es in Wahrheit um uns bestellt sein, wenn wir genöthigt wären, in's Ausland zu gehen, um uns von dort einen Franz Hedberg zu holen. Zum Glück sind wir aber doch nicht gar so arm, und die versuchte Er-

werbung dieser „Majorstöchter" kann als etwas Entbehrliches bezeichnet werden So gut machen's die Deutschen am Ende auch noch, vielleicht sogar noch ein bischen besser.

Der Titel, „Die Töchter des Majors", ist nicht ganz zutreffend. Der Singular wäre richtiger gewesen, und das Stück hätte besser geheißen: „Die Tochter des Majors". Der Major hat allerdings zwei Töchter; aber die älteste, an der der Name Blenda das Hübscheste ist, entzieht sich mit dem Beginn der ersten Scene unserer Theilnahme und bleibt bis zum Schlusse uninteressant. Sie verlobt sich gleich zu Anfang mit einem nicht sehr ergötzlichen Lieutenant und ist als Braut die drei Acte hindurch, wie es den Bräuten häufig eigen ist, für alle Welt herzlich langweilig, bis auf den Bräutigam natürlich.

Es bleibt nur noch die zweite Tochter Lilly im Treffen, eine hübsch gezeichnete Naive, ein nettes liebes Mädchen ohne eine Spur von Originalität — der übliche, erfreuliche Backfisch, der in zweiter Linie reizend wirken würde, dem aber kaum die Berechtigung zugestanden werden kann, eine erste Stelle einzunehmen. Um diese Lilly allein handelt es sich in den drei Acten, um ihre zunächst unbewußten jungfräulichen Regungen, die schließlich zum Bewußtsein der Liebe führen, so daß sie zu guterletzt „ihr Herz entdeckt". Das geht denn auch ganz vorschriftsmäßig vor sich.

Auf das Gut des Majors kommt ein Studiosus aus Upsala, Birger geheißen. Lilly haßt ihn zunächst. Erster Act. — Selbstverständlich rettet er ihr das Leben. Zwischenact. — Der Major erfährt durch einen Dritten die Heldenthat des Jünglings und ist gerührt. Seine Rührung steigert sich zur Hochachtung, als ihm das Notizbuch des jungen Mannes, das diesem bei der bewußten Lebensrettung abhanden gekommen ist, in die Hände fällt. Es ist das Notizbuch, wie man es sich für ein Lustspiel gar nicht vollkommener denken kann. Es steht Alles schriftlich darin,

was der Jüngling durch Thaten zu beweisen nicht in der Lage ist. Man ersieht aus diesem Notizbuche, daß man einen herrlichen Charakter in dem jungen Manne zu verehren hat. Er ist fleißig, er preist darin die Freude an der Arbeit. Er liebt seine Mutter, denn er besingt sie in dem Gedichte „Mutterlieb'“, und man sieht, daß er ihr gern Freude bereiten will. Durch dieses glänzende Zeugniß wird der Major für den jungen Mann gewonnen. Das junge Mädchen aber, Lilly, haßt den braven jungen Mann noch immer, aber in jener eigenthümlichen Weise, die zu den schönsten Hoffnungen berechtigt. Zweiter Act. — Der junge junge Mann fingirt die Nothwendigkeit abzureisen, das junge Mädchen empfindet nun Reue, „entdeckt ihr Herz“ und fällt dem Geliebten nach einer leidlich trivialen Liebesscene in die Arme. Der gerührte „Vater-Major“ segnet das Paar unter Vorbehalt, denn Lilly muß erst auswachsen und der Studiosus muß sein Examen machen. Aber dann! Dritter Act. — Schluß. —

Ehe der Vorhang fällt, tritt der Pfarrer auf und gibt ein merkwürdiges Räthsel auf. Es lautet ungefähr so „Was ist das, wenn man freudvoll und gleichzeitig leidvoll ist, und dabei gedankenvoll? Was ist das, wenn man hangt und bangt in schwebender Pein? Was ist das, wenn man himmelhoch jauchzt und dabei doch zum Tode betrübt ist?“ Nun macht er ein pfiffiges Gesicht, und einer von den grundgescheidten Leuten erräth: „Das ist die Liebe“. Und darauf fällt der Vorhang.

Wie man sieht, ist Alles das nicht sehr überraschend. Um die Zeit abzukürzen, wird das ganze Stück hindurch gegessen und getrunken, gerade wie in dem nüchternen und arg überschätzten „Ami Fritz“.

Es geht ein biedermännisch-philisterhafter Zug durch das ganze Stück, der demselben eine recht langweilige Physiognomie gibt. Die Leute sind alle von einer unausstehlichen

Bravheit. Ein braver Major, mit einer braven Schwester, braven Töchtern und einem braven Neffen, dazu noch der brave Freund aus Upsala und der Lieutenant, der jedenfalls auch brav ist. Es sind lauter gute Leute, mit denen ich im Leben sehr gern verkehren möchte; aber sie sind eben nichts weiter.

Mit dieser ruhigen alltäglichen Harmlosigkeit in den Charakteren stimmt eine gewisse Rauheit in den Sitten nicht ganz überein. Sollte die Derbheit in der Sprache, die uns oft verletzt, skandinavische Localfarbe sein? — Ich weiß es nicht, ich glaube es aber nicht. Jedenfalls wird in dem Stücke mehr geflucht, geteufelt und gedonnerwettert, als vonnöthen wäre, und als es uns für die gebildeten Kreise, in denen die Handlung spielen soll, zulässig erscheint.

Im ersten Acte ist noch am meisten Frische. Da hat das Lustspiel noch etwas Behagliches und Gemüthliches, das eine günstige und empfängliche Stimmung für die Ereignisse, die da kommen sollen, vorbereitet. Nun bleiben die Ereignisse aber aus. Die Empfänglichkeit hat keine Gelegenheit sich zu üben, und schließlich, wenn man bemerkt, daß die Geschichte gerade so harmlos ausläuft, wie sie begonnen hat, daß der Dichter sogar auf den Versuch verzichtet, uns durch irgend einen äußerlichen oder innerlichen Vorgang von Bedeutung zu fesseln — schließlich ist die Enttäuschung da, und man kommt in jene verzweifelte Laune, in der man die verfänglichste aller Fragen stellt: „Wozu das da Alles?"

Zwei italienische Tragöden.

I.

Ernesto Rossi.

— Mai 1874. —

Das Gastspiel des italienischen Tragöden Ernesto Rossi hat hier wie in Wien einen vollständigen künstlerischen Erfolg gehabt. Wenn derselbe finanziell minder glänzend gewesen ist, so liegt die Schuld lediglich an dem fremden Idiom, das nur von einer verhältnißmäßig sehr geringen Anzahl unserer Landsleute vollkommen beherrscht wird. Von den Rollen, welche Rossi bis jetzt hier gegeben hat, sind es vornehmlich zwei, die eine eingehende Würdigung beanspruchen dürfen: Othello und Ludwig XI.

Ernesto Rossi besitzt zunächst alle äußerlichen Gaben, welche ihn zu einem Darsteller ersten Ranges befähigen; eine kräftige, männliche, wohlproportionirte Gestalt, einen edeln, ausdrucksvollen Kopf mit sprechenden Augen; sein Organ ist von schönem, vollem Klang und gleich wohllautend im leisesten Piano wie im Fortissimo. Durch ein sorgfältiges, von einer natürlichen Begabung geleitetes, Studium hat dieser bedeutende Künstler die vollkommenste Herrschaft über sich errungen. Er geht und steht, er setzt und erhebt sich

mit gleicher Meisterschaft. In der Ruhe wie in der wildesten Leidenschaft sind seine Bewegungen gleichermaßen malerisch und schön. Und ebenso ist sein Gesichtsausdruck immer wahr, charakteristisch und selbst in dem Abscheulichen künstlerisch vollendet. Ernesto Rossi ist wohl der hervorragendste Virtuose der realistischen Darstellung, der gegenwärtig lebt. Er mag durch seine bis aufs Aeußerste getriebene Keckheit in der Wiedergabe des Wahren befremden, ja bisweilen sogar verletzen, aber Niemand wird ihm die imponirende Gewalt seines einzigen Talentes absprechen können.

Seiner realistischen Auffassung und virtuosen Durchführung nach bildet der Othello des italienischen Tragöden just den Gegensatz zu dem merkwürdigen Othello des durch und durch naturalistischen Ira Aldridge, der in den Fünfziger Jahren in den Hauptstädten Europas gastirte. Die Eigenthümlichkeit in der Wiedergabe dieser Shakespeare'schen Rolle durch den Neger beruhte ausschließlich darin, daß derselbe die viehisch wilde Leidenschaftlichkeit seiner Race mit einer bis an das Groteske grenzenden Naturtreue und ohne alle künstlerische Verfeinerung auf die Bühne brachte. Dieser Othello war eine Naturmerkwürdigkeit, ein Curiosum, ein Meßausstellungsobject, wie der einbeinige Tänzer Donato, wie die Azteken; Rossi aber ist vor Allem und im Othello ganz besonders ein großer Künstler. Auch er faßt den Mauren, wie es Shakespeare gethan hat, als Mohren auf, nicht der Gesichtsfarbe nach, aber im Temperament. Er schminkt sich nur bräunlich, aber verfällt in seiner Auffassung nicht in die Afterweisheit derer, welche den Shakespeare'schen Mohren auf Grund vortrefflicher Quellenstudien weiß waschen wollen; wie dies zuletzt Friedrich Gerstäcker mit mehr Beharrlichkeit als Glück versucht hat. Der Shakespare'sche Othello ist seinem ganzen Charakter nach ein vollblütiger Neger. So hat ihn Shakespeare sich gedacht und so hat er

ihn an zwanzig bis dreißig Stellen seines Trauerspiels deutlich gezeichnet. Jago nennt ihn einen „Berberhengst", Brabantio spricht von des „Unholds pechschwarzer Brust", wie in der Schlegel-Tieck'schen Uebersetzung das „sooty" „rußig", „schmutzig-dunkel" allerdings etwas zu stark übersetzt ist; in der neuen Shakespeare-Ausgabe von Ulrici ist dies gemildert, es heißt: „an deine Brust, du Schwarzer". Der Vater erklärt es für Unverstand, anzunehmen, daß „das Gute gegen alles Naturgesetz also irren könne". Desdemona sagt: „Mir war Othellos Antlitz sein Gemüth" und der Doge:

„Wenn man die Tugend muß als schön bekennen,
Dürft Ihr nicht häßlich Euren Eidam nennen."

Jago schildert in der ersten Scene des zweiten Actes in der Unterredung mit Rodrigo den „schwarzen Teufel", wie er Othello nennt, mit so deutlichen Farben als Neger, daß die Mohrenwäsche geradezu unbegreiflich erscheint. Kurzum es kann keinem Zweifel unterliegen, daß Shakespeare sich unter dem Helden seines Trauerspiels einen richtigen africanischen Neger vorgestellt hat; und dieser Auffassung wird der Schauspieler sich zu fügen haben.

Das thut Rossi. Seine Leidenschaft für Desdemona besitzt in seiner Darstellung eine wahrhaft unheimliche Sinnlichkeit. Wenn man ihn sieht, wie er bei der Begrüßung auf Cypern das gebrechliche kleine Ding an seine Brust drückt, um die Hüfte packt und mit ihr abgeht, so drängt sich dem Beschauer die Ueberzeugung auf, daß Desdemona diese ungestüme Männlichkeit nicht blos deshalb lieb gewinnen konnte, weil Othello Gefahren bestanden, weil er ihr durch seines Lebens wundervolle Fahrt, durch seine Tapferkeit und seinen Heldenmuth imponirte, sondern daß gerade die über-

schäumende Leidenschaftlichkeit des interessanten Halbwilden das schüchterne Herz der zarten Jungfrau gewinnen mußte. In keinem der allerfranzösischesten Demimondestücke ist eine Unzweideutigkeit so schroffer und greller Art aufzuweisen, wie sie Rossi in das eine Wort „andiamo“ legt, mit welchem er sein geliebtes Weib in die cyprische Kemenate schleppt. Würde dieser Abgang nicht durch vollkommenste Kunst in der Darstellung geadelt, er wäre unaussprechlich anstößig.

Wie schade, daß der gute Roderich Benedix Rossi nicht mehr gesehen hat; er würde sonst schwerlich in seiner harmlosen Verunglimpfung Shakespeares gelegentlich des „Othello“ die hausbackene Bemerkung gemacht haben: „Wie ist es möglich, daß eine zarte, weiße Jungfrau, wie Desdemona, einen Neger lieben konnte, der noch obendrein schon im vorgerückten Alter steht? Sie konnte ihn bewundern, verehren, aber nicht lieben, sich seinen Küssen und Umarmungen hingeben.“ Ach ja, das konnte sie doch! Und wer Ernesto Rossi als Othello gesehen hat, begreift Desdemonas Neigung vollkommen. Desdemona ist eben keine sittsame Thusnelda aus einem Benedix'schen Stücke, und Othello kein schwarzgefärbter Assessor in einer kleinen Kreisstadt, wie ihn Benedix sich vorgestellt hat: Desdemona ist eine vollblütige Venetianerin und Othello ein ganzer Mann und im Sinnlichen ein schöner Mann, wie ihn Rossi zu veranschaulichen weiß.

Von großartiger Wirkung ist in der Rossi'schen Darstellung die Scene, in welcher der durch Jagos Verleumdungen geschürte Argwohn zum ersten Mal zum Ausbruch kommt und zunächst sich in der Wuth gegen den Verleumder äußert. Wie eine Katze springt Othello auf Jago zu, packt ihn mit nervigen Fäusten an der Gurgel, hebt ihn auf, schleudert ihn zu Boden, schüttelt ihn hin und her, daß man glaubt, Jagos letztes Stündlein habe geschlagen, kniet auf ihn, röchelt und

stöhnt, bis ganz langsam die Ueberlegung über die viehische Natur die Oberhand gewinnt. Eine Nachahmung dieses Zornesausbruches auf der deutschen Bühne wäre schon deshalb nicht möglich, weil sich schwerlich ein Jago finden würde, der sich so mißhandeln ließe wie der italienische Schauspieler. Julius Stettenheim hat neulich in einem seiner witzigen kleinen Feuilletons in der Berliner „Tribüne" die Folgen, welche eine solche Copie des Rossi'schen Spiels auf einer deutschen Bühne haben würde, sehr hübsch exemplificirt.

Er läßt den deutschen Othello zu seinem Partner Jago sagen: „In diesem Momente habe ich eine Nüance. Ich packe Sie, schmeiße Sie an die Erde und gebe Ihnen einen gehörigen Fußtritt." „Schön," sagt der deutsche Jago. „Dann habe ich auch eine Nüance. Sobald Sie mir den Fußtritt geben, stehe ich auf und gebe Ihnen eine fürchterliche Knallschote."

Dasselbe gilt von der Ermordung Desdemonas. Etwas Gräßlicheres, Entsetzlicheres läßt sich nicht denken, als wir es hier mit Augen vor uns sehen. Rossi bleibt zunächst, wie sich von selbst ergibt, möglichst ruhig. Er betrachtet sich ja als Scharfrichter der höheren Moral. Als aber Desdemona die vermeintliche Lüge ausspricht, als der Gedanke an das, wie er glaubt, von ihr an einen Buhlen schnöde weggeschenkte Andenken, das er ihr verehrt hat, in ihm aufblitzt, da kommt plötzlich über ihn die wilde und blinde Mordlust. Der Schaum steht ihm vor dem Munde. Er kreischt und schreit, er springt auf das Bett, er faßt das schwache, kleine Weibchen mit seinen muskulösen Eisenarmen, drückt sie unter sich, den Kopf nach unten, daß ihre Haare den Boden streifen, und mit einer Wuth ohne gleichen stößt er den Kopf auf das Lager zurück und drückt das Kissen darauf. Man kann das nicht schildern, man muß es sehen. Bei allem Schreck, bei allem Grausen ein großartiges Gemälde.

Man hält eine Steigerung für unmöglich. Rossi beweist das Gegentheil. Seine Ermordung des Jago und sein Selbstmord überbieten den Mord der Desdemona noch an Grausen. Es ist fürchterlich, wie er sich geberdet, sobald er die Erkenntniß von Jagos Niedertracht erlangt. Viehische und unarticulirte Laute ausstoßend, das Auge voll unheimlichen Feuers, voll entsetzlicher Freude an dem bevorstehenden Genuß, seine Rache zu sättigen, umgeht er in immer kleineren Kreisen den Unglücklichen, den er sich zum Opfer auserkoren hat, wie ein wildes Thier seine sichere Beute. Mit einem wahren Jubel zieht er den krummen Säbel; und immer enger wird der Kreis. Und jetzt steht er hinter ihm und ein Hieb in den Nacken trennt nahezu den Kopf vom Rumpfe. Und da bricht der Schmerz los über die unglückliche Desdemona. Ruhig, mit erstickten Thränen erzählt er das Abenteuer in Aleppo und bei dem verhängnißvollen Gleichniß zieht er den Dolch und schneidet sich den Hals durch. Der Dolch bleibt im Halse stecken. Das ist wohl die äußerste Grenze des auf der Bühne gestatteten Realismus. Er taumelt, bricht zusammen, schleppt sich an das Lager der Desdemona — und stirbt.

Als Ludwig XI. überbietet Rossi noch die realistische Darstellung des Othello. Da das Trauerspiel von Casimir Delavigne in Deutschland weniger bekannt ist, so sei es mir verstattet, einige Worte über das Stück zu sagen. Das Schauspiel hat sich in Frankreich bis heute auf dem Repertoire erhalten; weniger wegen seiner dichterischen Eigenschaften als der vorzüglichen Titelrolle halber, welche ein Paradepferd für alle tragirenden Virtuosen ist. Es versteht sich von selbst, daß Ludwig XI. in dem Trauerspiele nicht in seinen großen Eigenschaften als Monarch, sondern lediglich in seiner menschlichen Verworfenheit aufgefaßt ist. Gepeinigt von der Furcht vor dem nahen Tode schleppt er sich in den letzten Tagen seines Lebens als ein sich selbst belügendes

und die unerhörtesten Grausamkeiten und Verbrechen begehendes Scheusal dahin.

Der eigentliche Held des Stückes ist der junge Herzog von Nemours, derselbe, welcher der Hinrichtung seines Vaters auf Befehl des Königs im Festgewande beiwohnen mußte und dem selbst Voltaire, um mit Gustav Planche*) zu reden, „inmitten seiner kalten und engherzigen Spötteleien einige aufrichtige Thränen nachgeweint hat". Der junge Herzog liebt die am Hofe des Königs aufgewachsene Tochter von Philipp de Comines, Marie geheißen, in welche auch der junge Dauphin, später Karl VIII., verliebt ist. Nemours ist vom Hofe des Königs verbannt, die Liebe zu Marie aber treibt ihn in die gefährliche Nähe des Königs zurück, wo wir ihm unter dem Namen eines Grafen von Rethel in der Eigenschaft eines Gesandten des Herzogs Karl von Burgund begegnen. Aber nicht nur die Liebe, auch der Gedanke, Rache zu nehmen für das vergossene Blut seines Vaters, rechtfertigt das Wagniß. Dem jungen Mädchen wird durch den verschlagenen König das Geheimniß entlockt. Der König erfährt, welchen gefährlichen Gast er in seinem Schlosse beherbergt. Er bewilligt ihm eine Audienz in Gegenwart des Dauphins und aller Großen des Reichs. Er provocirt ihn, so daß Nemours schließlich den Handschuh hinwirft, den der Dauphin aufhebt. Der Herzog wird verhaftet und eingesperrt. Der königliche Leibarzt aber, der dem jungen Nemours von ganzem Herzen zugethan ist, verschafft ihm den Schlüssel zu einem geheimen Gange, durch welchen er entkommen kann, und verläßt ihn in der allerdings sehr berechtigten Annahme, daß Nemours diese günstige Gelegenheit wahrnehmen werde. Nemours thut dies aber nicht. Er kehrt um, verbirgt sich im Alkoven des Königs und belauscht ihn,

*) Portraits littéraires.

wie dieser seinem Beichtvater das umfangreiche Geständniß aller von ihm begangenen fürchterlichen Verbrechen ablegt. Nachdem der Beichtvater den König verlassen und der alte Fürst einige Gebete herlallt, dringt Nemours mit dem gezückten Dolche aus dem Alkoven hervor. Der König stammelt um Gnade und Nemours schenkt dem alten Sünder sein Restchen Leben. Leblos von Schreck bricht Ludwig zusammen. Die Kräfte versagen ihm, er kann sich nicht mehr erheben und die unförmliche Masse am Boden winselt und jammert um Hülfe. Die Wachen eilen herbei, schleppen den König auf sein Lager, und Nemours wird auf's Neue verhaftet. Der König stirbt; so glaubt man wenigstens. Während der Dauphin zum König ausgerufen wird und die Krone schon auf sein Haupt gesetzt hat, erwacht der Todtgeglaubte wieder, schleppt sich zu seinem Erben hin und sucht ihm den Königsschmuck noch einmal zu entreißen. Die Krone fällt, der König bricht zusammen und ist diesmal wirklich todt.

Marie hatte von dem Dauphin während des Scheintodes Ludwig XI. die Begnadigung des Herzogs von Nemours erwirkt. Der zum Leben wiedererwachte König hatte aber die Begnadigung aufgehoben und die sofortige Vollstreckung des Urtheils angeordnet.

In dem Augenblick, wo König Ludwig wirklich das Leben aushaucht, kommt die Meldung, daß die Hinrichtung stattgefunden hat.

Ich weiß nicht, ob Rossi sich um den historischen Ludwig XI. viel gekümmert hat. Ich glaube es nicht. In der Maske wird mit dem bekannten Portrait, welches sonst alle Darsteller dieser Rolle copiren, die Aehnlichkeit nicht einmal angestrebt. Ludwig XI. starb im Alter von 60 Jahren. Rossi stellt einen Greis dar, der die Mitte der Siebziger gewiß überschritten hat.

Es ist mir nicht bekannt, daß das Gesicht des Königs, augenscheinlich durch einen Schlaganfall, in der Weise verzerrt war, wie es Rossi mit einer grausenhaften Virtuosität die ganze Rolle hindurch andeutet. Ebensowenig weiß ich, ob der alte Ludwig an der Rückenmarksdarre gelitten hat. Aber gleichviel. Die Entsetzen erregende Persönlichkeit, welche uns Rossi vorführt, dieser lebendige Leichnam, aus dem die Befriedigung einer viehischen Sinneslust alle Lebenskraft ausgesogen hat, dieser fürchterliche Mensch mit den rothumränderten Augen, dem schiefstehenden Munde, dem abgemagerten Halse, den hastigen und unruhig zappelnden Bewegungen, dem hüpfenden, unsicheren Gange, dieses zitternde, aufgezehrte Gespenst hat etwas schrecklich Packendes. Wenn man die Auffassung überhaupt zuläßt, wenn man die ästhetische Toleranz soweit treibt, daß man sagt, auch das Widerwärtige und Abscheuliche hat auf der Bühne seine Berechtigung, so wird man Rossis Ludwig XI. als eine Meisterleistung ersten Ranges betrachten. Ich habe nie auf der Bühne etwas Entsetzlicheres, Furchtbareres gesehen als dieses königliche Ungeheuer. Bald überläuft's Einen, bald steigt einem der Eckel auf, aber immer muß man sich sagen, es ist als virtuose Leistung etwas ganz Unglaubliches. Und wer an den tiefen Nachtseiten des menschlichen Daseins Gefallen findet, wer einmal Hospitäler besucht hat, in denen sieche Greise die letzten Tage ihres Jammers zubringen, der wird wissen, mit welcher unerhörten Naturwahrheit Rossi seinen königlichen Siechling reproducirt. Am schauderhaftesten ist er, wenn er darstellt, wie der König bestrebt ist, die längst verglommene Lüsternheit durch ein hübsches Gesicht, durch einen frischen Kuß noch einmal anfachen zu lassen. Es läuft Einem eiskalt über den Rücken bei diesem ekeln Anblick. Wie in der Gesammtheit, so beweist auch in den Einzelheiten diese Rolle die technische Meisterschaft des großen Künstlers. Die beiden letzten Acte enthalten

Momente, welche in schauspielerischer Beziehung unerreichbar dastehen.

Ich fasse mein Urtheil über Rossi in ein Wort zusammen: vielleicht einer der größten Darsteller, die jetzt leben, und jedenfalls der vollkommenste Virtuose; ein voller Künstler, der den Zuschauer auch da mit sich fortreißt, wo er sich mit Schaudern abwenden möchte.

Zwei italienische Tragöden.

II.

Tommaso Salvini.

— Mai 1877. —

Freunde, auf deren Urtheil ich etwas gebe — namentlich Adolf Wilbrandt und Adolf Sonnenthal — hatten mir schon von Wien aus und ganz unabhängig von einander in fast überschwenglicher Weise ihr Entzücken über den italienischen Tragöden Salvini ausgesprochen, den sie ohne irgend welchen vorsichtigen Vorbehalt als den ersten unter den lebenden Schauspielern bezeichneten. Mit ungewöhnlichen Erwartungen sah ich daher dem ersten Auftreten Salvinis entgegen. Meine Erwartungen sind übertroffen worden. Salvini ist — ich stimme dem Urtheil meiner Freunde vollkommen bei — nicht nur ein Meister der Darstellungskunst, er ist unter den darstellenden Künstlern der jetzigen Generation der Meister. Salvini besitzt schöne natürliche Mittel: eine männliche, stattliche Gestalt, kräftig und breitschultrig, mit gewölbter Brust, einen interessanten Kopf mit edel geschnittenen Zügen, mit hoher Stirn, mit lebhaften intelligenten Augen, mit einem energischen Mund, und vor Allem ein wundervolles

Organ von dem seltensten Wohllaut, voll Schmelz und Kraft zugleich. Von diesen reichen Naturgaben ist nie ein edlerer Gebrauch gemacht worden.

Die Gleichheit der Landsmannschaft, des Kunstzweiges und der Bedingungen, unter denen sich die Künstler uns gezeigt haben, drängt unwillkürlich zu einem Vergleich zwischen Tommaso Salvini, den heute das Berliner Publicum bewundert, und Ernesto Rossi, dem es vor einiger Zeit seine Sympathien entgegen gebracht hat.

Die beiden berühmten italienischen Tragöden, die zufällig oder absichtlich in derselben Rolle als Othello zuerst vor dem Publicum erschienen sind, sind in Bezug auf die natürlichen Mittel, über welche sie verfügen, gleich gut bedacht, in künstlerischer Beziehung aber Antipoden. Wenn man Rossi zu den Realisten rechnet, so müßte man Salvini den Idealisten beigesellen. Ich habe mir allmählich die Meinung gebildet, daß Rossi mehr jener Kunstrichtung angehört, die sich in Frankreich zu Beginn der Juli-Monarchie Bahn brach und dort „Romantismus" genannt wurde. Für die Helden der Victor Hugo'schen Dramen könnte ich mir kaum einen geeigneteren Darsteller denken, als Rossi. Das ist auf der Bühne dieselbe Wildheit und Leidenschaftlichkeit, die uns aus den ersten Dramen Victor Hugos entgegenstürmt. Rossi arbeitet mit den stärksten Mitteln, er geht gern bis an's Aeußerste; man kann nicht behaupten, daß sein Spiel ästhetisches Wohlgefallen einflößt, aber er ergreift unter Umständen mächtig.

Salvini würde aber jener Schule zuzuzählen sein, die man in Frankreich im Gegensatz zur romantischen als die „klassische" bezeichnet. Seine Kunst ist streng und gemessen, er ist haushälterisch mit allen starken Mittel, sein Spiel ist verinnerlicht und bereitet dem Zuschauer stets das reine Behagen. Goethe's Definition dieser beiden Schulbegriffe, der mit einem kurzen Worte das Romantische als ungesund

und das Klassische als gesund hinstellt, trifft auch hier vollkommen zu.

Rossi, dessen merkwürdiges Talent in keiner Weise geschmälert werden soll, macht als Othello die Bestie glaubhaft, Salvini dagegen entkleidet den Othello der Bestie und macht ihn menschlich rührend. Jener erregt vornehmlich Entsetzen, dieser das Mitgefühl. Bei Rossi lodert die Leidenschaft nach außen heraus, bei Salvini brennt sie nach innen hinein. Rossi zerlegt die Rolle in eine Summe von Einzelwirkungen, Salvini faßt nur das Ganze in's Auge, er bringt der Gesammtauffassung Opfer von solchen Einzelwirkungen, die sich ein Anderer so leicht nicht entgehen lassen würde.

Die ganze Verschiedenartigkeit der beiden Künstler tritt am deutlichsten hervor in ihrer Auffassung der Liebe zu Desdemona. Bei Rossi ist dieselbe rein sinnlich und verderblich, bei Salvini ideal und läuternd. Auf den Othello von Rossi hat Desdemonas Liebe keinen erheblichen Einfluß gehabt, er erscheint uns im ganzen Stücke von Anfang bis zu Ende so wild und ungeberdig, wie er von Hause aus ist; er könnte allenfalls schon in der ersten Scene in einem Anfall von Wuth die Geliebte umbringen. Ganz anders Salvini. Sein Othello erscheint in dem ersten Theil der Tragödie als der gebändigte Löwe. Die starken Leidenschaften, die ihm die Natur mitgegeben hat, sind durch seine Liebe zu Desdemona unterjocht und in der starken Brust fest verschlossen. Seine Liebe zu Desdemona und Desdemonas Liebe zu ihm hat alles Wilde und Thierische von ihm abgestreift. Er ist ein harmloser, gutmüthiger Koloß; er selbst hat zu seiner Zähmung das vollste Vertrauen, er fürchtet sich nicht mehr vor sich. Ruhig und würdig läßt er die Beschuldigungen des Brabantio über sich ergehen, ohne beleidigenden Hohn, ohne herausfordernden Trotz, im vollen Gefühl seiner Liebe zu Desdemona und der Herrschaft, die er durch diese über sich errungen hat. Zwischen seiner

natürlichen Wildheit, die er tief in sich zurückgedrängt hat, und der Außenwelt, die diese Wildheit reizen könnte, steht wie eine unüberwindliche Schutzmauer die holde Macht der Desdemona, die Alles begütigende, reine, edle Liebe. So gibt er dem Senat Bescheid, einfach, schlicht, bescheiden in seiner Stärke, ein tapferer Mann, der den äußeren Feind nie gefürchtet hat, und der nun in seinem Glücke auch den inneren, „die Bestie in der Brust,“ nicht mehr zu fürchten braucht. Er ist ganz der Mann, wie ihn Ludovico später schildert: „der edle Geist, den Leidenschaft nicht regt“; „the nature, whom passion could not shake“.

So auch begrüßt er Desdemona auf Cypern nicht mit sinnlicher Leidenschaft, sondern mit rührender Herzlichkeit, wie dankbar dem Geschick, das ihm seinen guten Geist, sein besseres Ich, seinen Schutzengel geschickt hat.

Wie ganz anders war diese Scene bei Rossi! Rossi zeigte uns in einer durchaus meisterhaften Darstellung nur den von Sinnenlust berauschten Othello. Man erinnert sich wohl noch, wie er jene Begrüßungsworte vor Aufregung zitternd hervorstieß, wie er Desdemona wollüstig packte, an sich drückte und mit sich schleppte, während er ihr in einer fast viehischen Lüsternheit das „andiamo“ zulallte. Ich schrieb damals über diese Scene, wie sie Rossi darstellt: „In keinem der allerfranzösischsten Demimondestücke ist eine Unzweideutigkeit so schroffer und greller Art aufzuweisen, wie sie Rossi in das eine Wort: „andiamo“ legt, mit welchem er sein geliebtes Weib in die cyprische Kemenate schleppt. Würde dieser Abgang nicht durch die vollkommene Kunst in der Darstellung geadelt, er wäre unaussprechlich anstößig.“ Die Scene wurde wie gesagt meisterhaft gespielt. Für Rossis Othello ist Desdemona vor Allem die heißblütige, sinnliche Venetianerin, sie ist nicht „die Jungfrau zart und schön und glücklich und abhold der Vermählung“, als welche sie der liebende Vater schildert, sondern vielmehr, wie Othello

in seiner Wuth später von ihr sagt, „die Dirne von Venedig, die Othello freite". Rossi zieht die Desdemona also ganz in's Sinnliche herab, Salvini aber erhebt sie durch seine Darstellung in das Ewigweibliche, das uns hinanzieht. Durch Rossi wird sie vergröbert, durch Salvini geadelt.

Großartig künstlerisch veranschaulicht Salvini die Wandlung, die in ihm vorgeht, als sein Schutz und Schirm, seine Liebe ihm genommen wird. Hier hatte Rossi, von dem die afrikanische Rohheit nicht einen Augenblick gewichen war, ungleich leichteres Spiel.

Bei Salvini ist, wie ich schon sagte, Othello zunächst im Vertrauen auf seine Stärke und auf seine Liebe geduldig, langmüthig, gutmüthig; die Zärtlichkeit hat alle seine Leidenschaften in Fesseln geschlagen. Als nun aber durch Jagos Verläumdung diese Fesseln gewaltsam gesprengt werden, als er fühlt, wie die Rohheit nunmehr entfesselt in ihm sich wieder aufbäumt, des geringsten Anlasses gewärtig, um über ihre Beute herzustürzen, da erbebt Othello vor sich und seiner Wildheit. Er fühlt, sie ist da, lauernd und entsetzlich, er macht übermenschliche Anstrengungen, um das zu erreichen, was Desdemona spielend gelungen war: um sich zu bemeistern; er hält sich zurück, er geht sich aus dem Wege, er fürchtet die bloße Berührung mit dem verhaßten Object, denn er fühlt, daß es nur einer Geringfügigkeit bedarf, um zur besinnungslosen Wuth getrieben zu werden. Er hört Jagos Beschuldigungen still und scheu an, er macht kaum eine Bewegung — nur daß die Hand einmal unwillkürlich zusammenkrampft, als ob er das Bedürfniß habe, eine Schlange zu erwürgen. Er athmet vielleicht beklommener, aber doch ruhig, sein Blick ist mehr forschend als zornig; dem, was in ihm vorgeht, verbietet er den wahrnehmbaren Ausdruck. Und doch, wie fürchterlich ist diese Ruhe! Man fühlt, wie sich, um den Volksausdruck zu gebrauchen, Alles in ihm herumdreht. Schauerlicher als das Heulen des

Sturmes und das Grollen des Donners ist diese bleierne, unheimliche Stille der Gewitterschwüle bei gelbem schwefelichtem Himmel.

Da nähert sich Jago, unglücklicherweise berührt er ihn; das ist entscheidend, nun ist es um alle Besonnenheit geschehen, er stürzt auf ihn, wirft ihn zu Boden, trampelt auf ihn — noch einen Augenblick und der Wurm ist zertreten! Da gewinnt er noch einmal die Herrschaft über sich, er schämt sich seines Jähzorns, er bittet Jago fast um Vergebung, er hilft ihm auf, und sein Entschluß ist gefaßt: die Rache behält er sich vor für die Schuldige.

Die Darstellung dieser Scene des dritten Actes gehört zu dem Edelsten und Schönsten, was die Darstellungskunst uns zu bieten vermag. Wer Verständniß für künstlerische Anordnung und Gliederung, für Vorbereitung und Steigerung besitzt, muß diesen Othello Salvinis bewundern. Es ist staunenswerth, wie diese künstlerische Leistung in ihrer Einheitlichkeit durchgeführt ist. Da wird nichts aufgespart, nichts zur Verwerthung für den Haupteffect im Hintergrunde gehalten, nichts gekünstelt. Die Keime sind von Anfang da, aber man fühlt, wie sie gleichsam wachsen und reifen. Die Darstellung begleitet und ergänzt die Dichtung und zeigt sich auf der Höhe ihrer großen Aufgabe. Wie sich bei Shakespeare der Charakter entwickelt, so hier in der Darstellung. Und wo die Darstellung vermöge der ihr zu Gebote stehenden Mittel, der starken sinnlichen Wirkung durch Sprache und Geberde, ausführen kann, was die Dichtung durch das todte geschriebene Wort nur anzudeuten vermag, da thut sie hier bei Salvini im reinsten Sinne das ihrige. Salvini feiert den größten Triumph, der dem Schauspieler beschieden ist: er enthüllt uns die verborgenen ungeahnten Schönheiten der Dichtung. Er holt die Perlen hervor, die der Dichter in die Tiefe versenkt hat. Die volle Schönheit des bewunderns-werthen dritten Actes dieses Dramas haben die meisten

Zuschauer, die doch ihren Shakespeare am Schnürchen zu haben glauben, vor Salvini sicherlich nicht erfaßt.

Und womit erzielt er diese gewaltige Wirkung? Es ist nicht zu definiren. Die gewöhnlichen Mittel verschmäht ein Künstler wie Salvini von vornherein, aber er wendet auch keine ungewöhnlichen an.

Eine solche Macht der Passivität, wie sie hier gebietet, ist fast unglaublich. Ohne daß es uns irgend etwas sichtbar macht, macht es Alles fühlbar: von den ersten Regungen der Verwunderung und der Neugier bis zu der Unruhe und der gesteigerten Beängstigung, von der versuchten Abwehr jedes schmählichen Gedankens, bis zu der nothgedrungenen Rückkehr auf den verderblichen Weg, den seine „honesty", sein ehrlicher gerader Sinn zu betreten sich sträubt, bis endlich zu dem Augenblick, da er die Gewißheit erlangt zu haben glaubt, daß er getäuscht wird, und damit zugleich der unwiderrufliche Beschluß reift, an der Dirne Rache zu nehmen.

Nicht in blinder Wuth hastet er diesem grausigen Ziele entgegen. Zwischen dem Vorsatze, Desdemona zu tödten und dem Vollbringen der That liegt in dem Drama ein breiter Zwischenraum; und auf dem langen Wege läutert sich die persönliche Rache wegen der erlittenen tiefen Kränkung zu einem höheren Acte der Gerechtigkeit im Dienste der gekränkten Moral. Es ist nicht der eifersüchtige Gatte, der nach Blut lechzt — „die Sache will's!" Nur das Sachliche ist entscheidend, die Persönlichkeit des Beleidigten schwindet gänzlich. Othello tödtet Desdemona, nicht weil sie ihn betrogen, sie muß sterben, „sonst betrügt sie Andere" — „more men", sagt Shakespeare noch schärfer und energischer. Diese ideale Wandlung zum Unpersönlichen vom Persönlichen kann sich in Othello nicht vollziehen ohne gewaltige Erschütterung. Die Empörung über das unerhörte Verbrechen, dessen er Desdemona zeiht, löst sich auf in tiefstem Schmerz, in herzzerreißender Trauer und Thränen, „grausame Thränen"

„cruel tears“ löschen den lodernden Zorn. Der starke, unglückliche Held weint.

„Zwar Frau'n vergießen Thränen, wenn sie wollen,
Doch fühlt sich unser Herz seltsam beengt,
Seh'n Thränen wir aus Männeraugen rollen.
Der Frauen Thräne schmilzt, doch die des Mannes sengt
Wie glüh'ndes Blei, wenn aus dem martervollen
Herzen gepreßt sie wird . . .“

Beim Anblick des weinenden Othello, wie ihn Salvini dargestellt, habe ich dieser Worte aus Byrons „Don Juan“ lebhaft gedenken müssen.

Ueber die letzten Scenen des Salvinischen Othello habe ich nur wenig zu sagen. Die Aenderungen, welche der italienische Bearbeiter vorgenommen hat, befremden uns Nordländer. Bei der Ermordung der Desdemona ist das Grausige bis auf den Gipfel getrieben und auch der Selbstmord des Othello erregt Schaudern. An und für sich genommen ist Salvinis Leistung von vollendeter Künstlerschaft.

Auch über den Hamlet oder richtiger „Amleto“ Salvinis — denn es ist nicht der dänische Prinz, wie wir ihn uns vorstellen — will ich für jetzt nicht sprechen. Man wird einem so seltenen Künstler wie Salvini nicht dadurch schon gerecht, daß man hervorhebt, wie geistvoll dieses oder jenes gemacht sei. Seine Eigenart und Bedeutung läßt sich auch besser als aus der reflectirenden Rolle des Hamlet aus der Schilderung seines Othello erkennen, und hier ist wenigstens der Versuch dazu gemacht worden.

Lindau, Paul,

Dramaturgische Blätter Neue Folge ; 1875-1878

Bd.: 2

Breslau 1879